IGOR ROSSONI

MACHADO e a Lâmina Discursiva da Ironia

Prefácio Beth Brait

Eduneb
Editora da Universidade do Estado da Bahia

Machado e a lâmina discursiva da ironia

Igor Rossoni.

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ROSSONI, I. *Machado e a lâmina discursiva da ironia* [online]. Salvador: EDUNEB, 2025, 324 p. ISBN: 978-85-85813-72-7. https://doi.org/10.7476/9788585813727.

IGOR ROSSONI

MACHADO e a Lâmina Discursiva da Ironia

Editora da Universidade do Estado da Bahia

Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Adriana Marmori Lima
Reitora

Dayse Lago de Miranda
Vice-Reitora

Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Diretora
Elisângela Santana dos Santos

Conselho Editorial

Titulares	**Suplentes**
Alan da Silva Sampaio	Sandro dos Santos Correia
Astria Dias Ferrão Gonzales	Hilda Silva Ferreira
Carla Severiano de Carvalho	Lise Mary Arruda Dourado
Elzicleia Tavares dos Santos	Paulo Sérgio Dantas Vasconcelos
Emanuel Ernesto Fernandes Santos	Marcos Antônio Vanderlei Silva
José Ernane Carneiro Carvalho Filho	Marilecia Oliveira Santos
Josilda Batista Lima Mesquita Xavier	Francisco Hilder Magalhães e Silva
Léa Costa Santana Dias	Cláudia Martins Moreira
Marineuza Matos dos Anjos	Antonieta Miguel
Marluce Alves dos Santos	Angelita de Souza Leite
Michael Daian Pacheco Ramos	Márcia Torres Neri Soares
Nilson Roberto da Silva Gimenes	Monica Matos Ribeiro
Paulo César Souza García	Sílvio Roberto dos Santos Oliveira
Raimundo Claudio Silva Xavier	Nilvo Luiz Cassol

© 2025 Autora
Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional.
Impresso no Brasil em 2025.

Coordenação Editorial
Elisângela Santana dos Santos

Coordenação de Design
Sidney Silva

Capa e Diagramação
Gabriel Rodrigues

Revisão Textual e Normalização
Gal Meirelles

Revisão Final
Textual - Gal Meirelles
Diagramação - Gabriel Rodrigues

FICHA CATALOGRÁFICA
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP
(Câmara rasileira do Livro, SP, Brasil)

Rossoni, Igor
Machado e a lâmina discursiva da ironia /
Igor Rossoni. -- 1. ed. -- Salvador, BA :
EdUNEB, 2025.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-85813-53-6

1. Análise literária 2. Assis, Machado de 1839-1908 - Crítica e interpretação 3. Crítica literária 4. Discursos 5. Literatura brasileira - Crítica e interpretação 6. Literatura brasileira - História e crítica I. Título.

25-293216.0 CDD-869.9

Índices para catálogo sistemático:
1. Assis, Machado de : Literatura brasileira 869.9
Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula
41150-000 – Salvador – BA
editora@listas.uneb.br
www.uneb.br

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

SUMÁRIO

UMA LEITURA ANALÍTICO-INTERPRETATIVA DA IRONIA EM MACHADO DE ASSIS 9

PRELIMINAR 17

QUE MACHADO É ESTE? 19

O espaço cáustico do universo machadiano 21

Notas sobre a construção do discurso machadiano 36

A singularidade do constructo irônico no discurso machadiano 43

LEITURAS MACHADIANAS 59

Advertências": três procedimentos preparatórios 61

Espacialidade e ironia discursiva em "A Cartomante" 88

Entre ironias e santos: espaços discursivos em trânsito. 103

"O Enfermeiro": o constructo irônico na retórica discursiva da insana sanidade em juízo 122

"Noite de Almirante": a ética em jogo e o jogo da ética 159

Do tema ao motivo: a translucidez do espaço em "Uns Braços" e "Missa do Galo" 182

Ao Leitor: ironia, espaço e in-contenção 225

Memórias de fundação: espaços irônicos em Brás Cubas 256

Movências: o olhar casmurro da ironia 282

ULTERIOR 311

REFERÊNCIAS 313

UMA LEITURA ANALÍTICO-INTERPRETATIVA DA IRONIA EM MACHADO DE ASSIS

Beth Brait
PUC-SP/CNPq/
autora de *Ironia em perspectiva polifônica*

Logo no início do seu estudo, Igor Rossoni, autor de *Machado e a lâmina discursiva da ironia*, afirma: "Muitos estudos tomam como objeto de análise as obras de Machado de Assis. Trata-se, talvez, de autor nacional com maior fortuna crítica produzida ao longo dos anos"[1]. Se isso é um fato, também é incontestável que os amantes de Machado, (re)leitores incondicionais do criador de Capitu, estão sempre de olhos e ouvidos abertos para as leituras e releituras, para maneiras de descobrir novas lupas para prescrutar os enigmáticos e saborosos fios (especialmente os irônicos) da tessitura de cada uma das narrativas machadianas.

Assim sendo, não vão se eximir do mergulho em mais uma leitura analítico-interpretativa que, no caso, mira a ironia como um constitutivo traço da linguagem machadiana. A ironia, não como simples figura de retórica, mas como uma das tantas faces que caracterizam as singularidades com que o escritor brasileiro, pela estética verbal, traz a vida para dentro do texto, devolvendo-a refratada aos leitores. Entendida como uma maneira de olhar o mundo, de assumir posicionamentos axiológicos diante dele, a ironia povoa o universo literário-filosófico machadiano, assumindo diversificadas formas, gestadas pelo manejo de camadas linguísticas, enunciativas,

1 Todas as referências desse prefácio referem-se à obra em curso.

discursivas, que, ao se articularem (ou se emaranharem...), conferem valoração, avaliação valorativa singular ao conjunto, qualificando e desestabilizando os leitores, esses interlocutores presumidos, marcadamente presentes na obra machadiana. E é precisamente por essa brecha, em que o "fora" disperso e inapreensível como tal, está "dentro", estética e linguageiramente organizado, que se dará essa leitura.

A relações estabelecidas entre a arte e a vida, são pensadas pelas teorias, pelas diferentes vertentes do conhecimento, grosso modo, a partir das proximidades e distanciamentos que podem ser estabelecidos entre o "autor empírico", ser histórico, social, e o "autor criador", cuja concretude se dá na materialidade do texto, entre espaços, tempos e criaturas – personagens, narradores –, habitantes da linguagem e suas infinitas possibilidades de existência. Em seu primeiro texto, Arte e responsabilidade", Mikhail Bakhtin (2003 [1919], p. xxxiv) assim define essa relação: "Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade de minha responsabilidade". Essa afirmação parece pertinente considerando-se, por um lado, a singularidade como o autor estudado, Machado de Assis, conjuga vida e arte, e, por outro, a lupa escolhida pelo autor do estudo, Igor Rossoni, para encontrar um espaço dentro da fortuna crítica machadiana que, necessariamente, dependo de inúmeros fatores, pende mais para a vida ou mais para a arte do "bruxo do Cosme Velho".

Para efetivamente ocupar esse espaço, Rossoni inicia o trabalho preparando os leitores para as análises que serão realizadas a partir de uma *perspectiva discursiva*. Vai apresentando determinados aspectos da crítica machadiana, elegendo, para tanto, expoentes como Afrânio Coutinho, com quem estabelece um diálogo teórico profícuo e por vezes polêmico, em relação a questões referentes, por exemplo, ao "*sujeito-autor Machado de Assis* e o *narrador*

machadiano", ao "estatuto vivencial e o respectivo constructo lítero-narrativo – passagem da experiência real à retórica estética [...] de um lado, o *sujeito real* Machado de Assis, que assume a posição de autoria de dada obra; e de outro, o *narrador machadiano: instância ficcional* competente para conduzir e transformar a vivência do primeiro em sucesso de caráter pluralizado, instituído por meio da linguagem literária". Os itálicos são meus para apontar um dos eixos centrais das reflexões que sustentarão a leitura em pauta.

Se Coutinho é um nome que voltará em vários momentos das sequências reflexivas, há outros significativos críticos, teóricos da literatura e da linguagem em geral, filósofos, comentadores, que são chamados à interlocução, caso de Antonio Candido, de quem Rossoni se aproxima para chegar a seu ponto de vista sobre o "narrador machadiano [...] por se materializar em realidade outra: no discurso". Ou, ainda, dentre vários, José Paulo Paes, Alfredo Bosi, Astrojildo Pereira, Lúcia Miguel-Pereira, Barreto Filho, Sigmund Freud, Agripino Grieco, Gaston Bachelard, Andrew Wright, Marina Mizzau, Soren Kierkegaard, Linda Hutcheon... Essa extensa e cuidadosa bibliografia desenha um panorama que aponta para um recorte do estado da arte dos estudos especificamente machadianos e, ao mesmo tempo, explicita o ponto de vista teórico, filosófico, literário assumido pelas leituras realizadas em *Machado e a lâmina discursiva da ironia*.

Levando-se em conta que a palavra *discurso*, enquanto *conceito* e não como termo, é concebido e definido de diferentes maneiras, a partir de diferentes teorias linguísticas, enunciativas e discursivas, pensadas tanto para a linguagem *cotidiana* como para a artística, uma *análise discursiva*, necessariamente, filia-se a uma determinada vertente teórica, podendo estabelecer diálogos (polêmicos ou não) e/ou articulações com outras vertentes do conhecimento, também necessariamente, compatíveis de um ponto de vista epistemológico.

Assim, Rossoni, logo nas primeiras páginas, lança luzes sobre seu *objeto*, seu sujeito de pesquisa/paixão, diferenciando-o de possíveis semelhantes:

> Proceder estudo analítico tomando por base a ironia no tecido machadiano, poderia — de pronto — soar como atitude já inúmeras vezes referenciada; sucesso que em nada fomentaria outra investida na mesma direção. Diversamente, a proposta ora efetivada movimenta reflexões críticas referentes à espacialidade discursiva empreendida pelo funcionamento do narrador machadiano a fim de gerar e gerir, no plano da enunciação, estratégias retóricas cuja finalidade é a de conformar e determinar os desdobramentos de conteúdos manifestados no respectivo plano da história (ou do enunciado).

No conjunto de autores evocados para a *análise discursiva* em movimento na obra *Machado e a lâmina discursiva da ironia*, destaco, além dos já mencionados, alguns linguistas, semioticistas, teóricos e críticos da literatura, que auxiliam o leitor a compreender a *perspectiva discursiva* mobilizada por Rossoni. Fazendo um recorte radical no guarda-chuva que abarca essa *análise discursiva*, destaco dois expoentes do formalismo russo, cujos trabalhos constituem pilares epistemológicos dessa teoria: Victor Chklovski e seu ensaio de 1917, "A arte como procedimento", imortalizado em português pelo conceito de *estranhamento*, e Boris Tomachevski, com o trabalho "Temática" (1925) e suas reflexões sobre procedimentos ligados à escolha do tema, motivação, personagens, trama, gêneros literários. Juntamente com essa visada formalista está Gérard Genette, fortemente evocado a partir de seus consagrados estudos *Discurso da narrativa e Figuras II*, ambos em versão para língua portuguesa, respectivamente em 1985 e 2015, com conceitos referentes a

voz narrativa, literatura e espaço, espaço e linguagem, diegese, temporalidade narrativa, entre outros. E, ainda, uma concepção discursiva advinda da semiótica greimasiana, que se faz presente não apenas pela menção ao célebre dicionário *Greimas e Courtés*, mas por determinados conceitos marcantes dessa perspectiva semiótico-discursiva, caso de "*percurso gerativo de sentido", estágios actanciais: "manipulação"; "competência"; "performance" e "sanção"*.

Esse arsenal analítico-interpretativo, aqui focalizado em dois grupos de autores, de forma metonímica e seletiva em relação ao todo teórico-metodológico, às escolhas epistemológicas do analista, constituirá a *lupa discursiva* por meio da qual o leitor adentrará o universo machadiano e seu espaço cáustico, as formas de construção do discurso machadiano, os processos enunciativos de construção da ironia, a singularidade do *constructo irônico no discurso machadiano*, a sistemática e singular reflexão "sobre os aspectos discursivos que fomentam, no enunciado, a materialização da ironia por intermédio de jogos retóricos enunciativos (ironia discursiva) [priorizando] as formas de expressão enunciativas como atributo direto do narrador machadiano em oposição à figura do sujeito-autor Machado de Assis". E há mais um aspecto dessa possante lupa, revelador da concepção da ironia machadiana:

> [...] a ironia não se concretiza pela ação destinadora do sujeito-autor Machado de Assis. De fato, é ela, invariavelmente, intrínseca ao labor discursivo do narrador machadiano, primeiro por ser o responsável pela formulação narrativa; e, segundo, por nela funcionalizar-se como o que é em si, o próprio estatuto da ironia. Por isso, só atua na construção do complexo narrativo pelo ofício da dissimulação. Ao que parece, este jogo de prescrição retórico-discursiva é que projeta sobre a figura do sujeito-autor Machado de Assis a certeza de transformação

> da realidade factual convencionalizada, em realidade para-real plurifacetada, galgando o estado do que Coutinho denomina por 'verdade estética' [... ironia] concretizada pelo pacto retórico disposto entre a figura do narrador machadiano (destinador) e a projeção do sujeito-autor Machado de Assis (destinatário), via "Autor-Implícito", no interior do processo narrativo.

As análises comprovarão a(s) tese(s), por meio de um minucioso trabalho de ourivesaria linguística, enunciativa, discursiva, com visada específica para o tecido irônico, singular a cada um dos textos focalizados. O sumário delineia, desde a bivocal pergunta "*Que machado é este?*", um percurso que, em diálogo constante com a vasta fortuna crítica e com a própria cronologia e especificidades das obras de Machado, inicia-se pelas três "Advertências", minuciosamente exploradas desde os títulos *Papéis avulsos; Histórias sem data e Várias histórias*, aportando em *Movências: o olhar casmurro da ironia*. Entre esses dois polos, passamos pelas (re)leituras de *"A cartomante"*, enquanto espacialidade e ironia discursiva; por *espaços discursivos em trânsito*, situados *entre ironias e santos*; pelo *constructo irônico na retórica discursiva da insana sanidade em juízo*, de "*O enfermeiro*"; pela *ética em jogo e o jogo da ética*, em *"Noite de almirante"*; por *Do tema ao motivo: a translucidez do espaço irônico em "Uns braço" e "Missa do galo"*; por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com duas visadas: *ironia, espaço e in-contenção* no "paratexto" *Ao leitor e Memórias de fundação: espaços irônicos em Brás Cubas*.

Isso posto, deixo ao leitor, testemunha e juiz das obras machadianas e, especialmente, das leituras em eterno devir, o convite para um mergulho por essas três centenas de páginas intituladas *Machado e a lâmina discursiva da ironia*, recortando mais um trecho, já nas páginas finais, onde Igor Rossoni afirma:

Uma vez disposta à lume, a discussão apresentada permite entrever um exercício consciente de manipulação do signo verbal que confere ao escritor brasileiro a excelência de que desfruta no cenário das letras universais. O trabalho de instaurar um narrador com tamanha diversidade e disposições retóricas, aliado ao fato de lhe acercar de um espírito mordaz e, em simultâneo, benevolente, faz desta figura-de-palavras a própria natureza poiésica da auto-determinação fundante do escritor. O gênio e o respectivo atributo fundidos em uma personalidade em que, embora não se confundam, mesclam-se na unidade inerente à verdade plural da criação estética.

PRELIMINAR

Proceder estudo analítico tomando por base a ironia no tecido machadiano, poderia — de pronto — soar como atitude já inúmeras vezes referenciada; sucesso que em nada fomentaria outra investida na mesma direção. Diversamente, a proposta ora efetivada movimenta reflexões críticas referentes à espacialidade discursiva empreendida pelo funcionamento do narrador machadiano a fim de gerar e gerir, no plano da enunciação, estratégias retóricas cuja finalidade é a de conformar e determinar os desdobramentos de conteúdos manifestados no respectivo plano da história (ou do enunciado). Tal empenho se alia à assertiva do pensamento de Genette (1995, p. 24), ao registrar em *Discurso da Narrativa*:

> Sem o ato narrativo [...] não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo. É, portanto, surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo [...].

A afirmação de Genette se mostra providencial uma vez que boa parte dos estudos voltados ao aparato narrativo privilegia atenção mais apurada aos percursos espaço-temporais desenvolvidos no plano da história, contemplando reflexões apenas de natureza temática.

O caminho que se propõe, a partir deste ponto, segue — portanto — diversa direção.

QUE MACHADO É ESTE?

O espaço cáustico do universo machadiano

Muitos estudos tomam como objeto de análise as obras de Machado de Assis. Trata-se, talvez, de autor nacional com maior fortuna crítica produzida ao longo dos anos. Entretanto, a despeito de certo pensamento de que muito já se fez, a cada período, novos ou diversos aspectos vem à tona, conferindo a certeza de que em relação aos grandes textos, o caráter de plurissignificância do tecido literário oferece campo para ilimitada reflexão. Ao que parece, estudar a produção de Machado de Assis ainda é iniciativa sempre atual por incentivar atividades de busca ao singular, ao enigmático, ao desconcertante. Por isso mesmo, culmina por eleger estado que instiga e estimula o pensamento criativo de investigadores e leitores.

Em termos didáticos, costuma-se dividir a produção machadiana em duas fases. A primeira – sob influência do romantismo – é considerada reflexo de uma personalidade autoral em formação, aplicando-se num processo de aprendizagem/experimento no que tange à acidez do olhar e à mordacidade do estilo ao tratar de assuntos cotidianos. Na segunda – de madureza – o autor traz a lume consciência do signo verbal com profunda contundência retórica no exame interior da condição humana. Segundo Coutinho (1997, v. I, p. 26, grifo nosso):

> O desenvolvimento de Machado de Assis é um longo processo de maturação [...]. Há diferenças e semelhanças entre as duas fases. Em ambas, o gosto psicológico e a propensão à análise de costumes. O humorismo aparece nas duas, embora na primeira não associado ao *pessimismo*, sem o travo amargo e mórbido, sem a melancolia de finado, sem o desencanto que a descoberta da maldade humana e o sofrimento físico e moral lhe dariam depois.

Desse modo, relativo ao segundo período, observa-se a estruturação de princípios ficcionais do realismo oitocentista amalgamados a motivos originalíssimos, atualizações provenientes da tradição luciânica ou da sátira menipéia. Machado pratica uma espécie de realismo paralelo às bases instituídas por Flaubert, para onde convergem sarcasticamente o cômico e o fantástico, evidenciando o que aqui se denomina "realismo machadiano". Sobre esta condição, refere-se Candido (1970, p. 21): "Já não era mais o 'ironista ameno', o elegante burilador de sentenças, da convenção acadêmica; era o criador de um mundo paradoxal, o experimentador, o desolado cronista do absurdo".

O ponto de ruptura que consagra a referida passagem – embora seja atribuído a partir da publicação, em 1881, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* – não se confere de imediato. Desde os contos de 1875, como referenda Coutinho (1997, p. 27, grifo nosso), "alguns dos quais foram reunidos no volume *Papéis avulsos* (1882), [...] o filão já estava descoberto, e doravante o seu aproveitamento constituirá o segredo de *sua fórmula*.". E sintetiza: "Não foi o *Brás Cubas* (grifo do autor) [...] o primeiro e mais puro espécime do *método* de Machado de Assis. Em 1875, já ele havia quebrado a tradição da narrativa romântica" (Coutinho, 1997, v. I, p. 27-28, grifo nosso).

Convém observar duas instâncias que despontam dos citados pensamentos de Coutinho. De um lado, centra foco no termo "pessimismo", conferido na primeira citação. O crítico atribui à instituição do princípio imperante nas obras da segunda fase uma atitude físico-vivencial como reflexo imediato do amadurecimento do intelecto a que o sujeito Machado de Assis experimenta a partir do modo como ordena, objetivamente, mirar o meio e a condição da qual participa. Assim, o olhar cáustico para a realidade propicia e lhe incrementa uma repercussão representativa dessa mesma realidade

aos moldes como a executa no tecido literário. Muitos inclinaram justificativas para tanto, citando influências na formação da personalidade – a exemplo, dentre outros, de Pascal e Schopenhauer. O próprio Coutinho (1997, v. I, p. 41) decanta:

> A fonte intelectual máxima do pessimismo machadiano foi Pascal, cuja leitura fez muito cedo [...]. Mas o de Machado ainda é mais radical, porquanto, a despeito de apontar a contradição essencial da natureza humana, concepção barroca para a qual o homem é atraído pelos dois infinitos do nada e do absoluto, Pascal ainda alimentava uma grande esperança otimista na vida futura. Pascal não acreditava no homem e odiava a vida, porém tinha confiança em Deus. Ao passo que Machado não confiava no homem, não amava a vida, nem esperava nenhuma bem-aventurança futura.

O que se busca realçar neste momento não diz respeito à qualidade de veridicção de tal pensamento; mas, sim, da natureza que o crítico desperta neste singular. Ou seja, atribuir para os desdobramentos estéticos implicação exata de estado exterior ao próprio movimento textual, imputando à biografia do sujeito o estatuto diretivo do procedimento criador.

Por outro lado, em outra oportunidade citada, vale-se da assertiva de que "[...] o primeiro e mais puro espécime do *método* de Machado de Assis" (Coutinho, 1997, v. I, p. 28, grifo nosso) constitui-se do "segredo de sua *fórmula*" (Coutinho, 1997, v. I, p. 27, grifo nosso).

Aqui a questão do "método" – a ser adiante retomada – se abre para um ponto de observação que, conjuntamente, expande-se a dois. O primeiro, trata-se de a proposta de entendimento deste investigador que, em termos, difere da registrada por Coutinho. Desse modo, e

desde cedo, convém evidenciar relativo não-compactuamento; ou, ao menos, anuência em estado paralelo, que se verifica no tocante ao uso de outro vocábulo referido pelo crítico, no intuito de dar cabo e fecho circunstancial ao que anuncia. O partido adotado por Coutinho em privilegiar crítica de natureza biográfica restringe e limita o estudo do constructo discursivo praticado pelo narrador machadiano. O fato recai sobre a utilização do termo "fórmula"; ao passo que, a fim de garantir devida e reverenciada consistência, sugere-se propício ampliá-lo para "forma". De imediato, o vocábulo "fórmula" induz, ou suscita, um senso repetitivo de segunda mão; melhor dizendo, propenso a uso contínuo e indiscriminado, que – no caso em tela – se encaminharia na direção de fastio e desperdício criativo. O ato de criação, por sê-lo como tal, é procedimento inovador, original, de primeira ordem; diga-se vital para encadear deslimites que uma dada "fórmula" não seria capaz de suster e concretizar. Deste modo, a instituição de uma fórmula implicaria num procedimento de variedade nula, servindo ao propósito especifico por ela delimitado. Ao contrário, a instauração de uma "forma" plasma a inovação do caráter de validade plural que o referido método de natureza literária no discurso machadiano, como condição *sine qua non*, universaliza.

O segundo, à guisa de extensão conjuntiva, retornando ao percurso central, lança lume exatamente sobre o termo "método". Ora, todo método se localiza para além da figura personal que o propõe. É sempre "algo" de. Assim, na criação artística, método é também atitude de linguagem. Procedimento retórico de construção de "algo" por "alguém". No caso em curso, "algo" é coisa que se especifica em mundo diverso; melhor dizendo, em universo paralelo ao meio onde se situa e ocupa espaço a entidade proponente. Nestes termos, o "método" posto em andamento é atributo, não do sujeito real Machado de Assis; e, sim, de uma dada figura não-real – o narrador machadiano –, instaurada por aquele, a fim de não

representá-lo. Mas de, por si, ser único e competente para apresentar de realidade ficcional que, em relação à realidade concreta, mantém mero aspecto de verossimilhança. Tal estado, embora pareça redutor em abrangência e validade, culmina por apontar para direção oposta, vez que o horizonte ao qual o método do "narrador" se empenha em revelar abre potências dispares e exponenciadas que a realidade do sujeito tende a limitar.

Nesse sentido, observa-se que Coutinho amalgama duas instâncias que comungam estados distintos: o sujeito-autor Machado de Assis e o narrador machadiano que são vertidas a apenas uma: a personalidade Machado de Assis. Usa-se o verbo amalgamar criticamente, visto que o ensaio de Coutinho coincide com o ano da 1ª. edição da *Obra Completa*, 1959, portanto, muito posterior à considerável produção de estudos narratológicos sobre tais questões. Nesse entendimento, há entrechoque de posições na medida em que o termo "pessimismo" revolve-se ao autor Machado de Assis; enquanto o vocábulo "método", invariavelmente, destina-se aos procedimentos retóricos e estratégias discursivas postas em ofício pelo sujeito da enunciação: o narrador machadiano.

Em suma, ao amalgamar o sujeito-autor Machado de Assis e o narrador machadiano, Coutinho (1997, v. I, p. 33, grifo nosso) opera a junção de caráter pessoal ("pessimismo"), com dispositivo retórico ("método") e com ela chega a bom termo ao julgar e infundir que:

> A sua *(de Machado de Assis)* visão da vida era vertida *(pelo funcionamento do narrador machadiano)* em arte, essa matéria de vida era transfigurada *(funcionamento do narrador machadiano)* em matéria artística, a sua *(Machado de Assis)* experiência da realidade era transformada *(funcionamento do narrador machadiano)* em verdade estética.

A natureza de tal pensamento, o crítico apresenta em:

> Seu conceito da arte fazia-o antes um transfigurador da realidade do que um copista da vida. Para ele (Machado de Assis), a arte e a vida não se confundem, e precisamente concebia a arte como um corpo de símbolos e convenções, *sem cuja manipulação se torna inartístico* o uso dos elementos da vida. A arte é ilusão, verossimilhança, transfiguração do real.
>
> Sabia que a missão do artista era, à custa daqueles símbolos, artifícios e convenções, criar um mundo especial, semelhante ao real, que despertasse uma ilusão da vida sem ser a vida. E que ao captar um assunto num momento determinado, o artista o faz para preservá-lo eternamente. É claro que esse mundo tinha que ser verossímil, mas de uma verossimilhança mais profunda porque mais universal, captando a realidade em flagrantes representativos e relacionados para dar a impressão do efeito total. Sobretudo, nele, a paisagem dominante é a do espírito humano, a região misteriosa e vária, a cuja sondagem especializou sua arte, transfigurando sua visão em mitos e símbolos. A introspecção e a sondagem psicológica punham à mostra uma nova espécie de realidade a que Machado aliou uma visão trágica da existência, persuadido de que à visão trágica se devem os maiores momentos da arte e de que a tragédia é o tema central da vida. Seu objeto precípuo era o homem[1].
>
> Graças à técnica realista, recolhia da realidade cotidiana o material da vida que transformaria em símbolo de arte, *perdendo-se no caminho como realidade e ganhando em intangível artístico*. Do fait

1 Neste caso de investigação: os mecanismos discursivos irônicos como chave para a formação do leitor.

> divers (grifo do autor), através da crônica o cotidiano transferia-se para a ficção. *Mas o fato era escamoteado, rejeitado como fato, transformado em substância estética, em verdade estética, por intermédio da qual a vida revela os seus segredos profundos* (Coutinho, v. I, 1997, p. 31-32, grifos nossos).

Há que se concordar com o pensamento do crítico. Entretanto, como explicar a passagem de um estado para o outro? Ao observar dado sucesso da realidade vivencial, o sujeito Machado de Assis escamoteia-o; e, por rejeição, não o representa como "fato", transformando-o, por intermédio da instituição do narrador machadiano, em "substância estética". O que se busca destacar é o jogo de abrangência estabelecido entre a realidade e a respectiva apresentação dessa mesma realidade, a partir de determinado sucesso corrente na primeira. Está-se diante do dicotômico embate literal *versus* artístico; universos distintos, paralelos, interligados pelos princípios da verossimilhança. Assim, do factual evola-se ao universal; ou seja, a partir da coisa, abstrai-se a pluralidade incutida na particularidade-da-coisa. Ainda mais, do fato de natureza real (específico) se atinge a verdade de natureza estética (a singular totalidade na unidade). Ou além, da autômata representação do "fato" aparente aos "segredos profundos" translúcidos a ele e por ele entrecobertos[2].

Na relação transitiva entre o estatuto vivencial e o respectivo constructo lítero-narrativo – passagem da experiência real à retórica estética – está-se diante de duas instâncias de naturezas opostas. Dois universos interligados por um único fator unificante: a verossimilhança. Este estado opera, obrigatoriamente, a existência de dois elementos condutores a fim de darem segmento aos processos

2 "Chega mais perto e contempla as/palavras./Cada uma/tem mil faces secretas sob a face/neutra…" ("Procura da poesia", CDA).

comunicacionais representativos em cada disposição. No caso, de um lado, o sujeito real Machado de Assis, que assume a posição de autoria de dada obra; e de outro, o narrador machadiano: instância ficcional competente para conduzir e transformar a vivência do primeiro em sucesso de caráter pluralizado, instituído por meio da linguagem literária. Esta figura – por se constituir de matéria retórica – não recai sobre a sombra do autor Machado de Assis. Embora por ele instaurada, integraliza-se em autoridade em si, dentro do universo paralelo que o suceder artístico privilegia. Portanto, por princípio e base, objetiva-se a condição inequívoca de duas matérias: uma real e outra para-real.

Nesse sentido, de onde provém a natureza do *status*: narrador machadiano? Esta sim, "oblíqua" e "dissimulada". Em resposta sumária – por pequeno jogo articulatório – talvez proceda de um Joaquim Maria, essencialmente Machado de Assis. Busca-se explicar. Para isso – não por acaso – concorrem alguns pensamentos de Antonio Candido e do próprio Afrânio Coutinho. Menciona Candido (1970, p. 18, grifo nosso):

> *Está claro, pois, que o homem pouco interessa e a obra interessa muito.* Sob o rapaz alegre e mais tarde o burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado, funcionava um *escritor* poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade.

O registro evidencia explicitamente o fato de pouca importância recair sobre o homem a determinação despertada

pela obra; esta sim, de muito interesse e valia. Entretanto, o crítico sugere fraturar a figura – e deixam-se aqui à berlinda, o tanto quanto possível, os olhares de um ou dois pensadores franceses; bem como procedimentos relativos às repercussões de uma tal Crítica Biográfica – em dois segmentos: "sujeito" e "escritor". Do sujeito, cabe aos biógrafos darem conta em extensão e delineamentos; diverso de como o faz Candido – apropriada, genérica e sumariamente – ao concentrar atenção sobre apenas dois instantâneos no encaminhar o percurso de toda respectiva existência. Nesta categoria, dispõe-lhe a vida em junção da juventude e da madureza: "sob o rapaz alegre e mais tarde o burguês [...]" (Candido, 1970, p. 18). Deste ponto, sobre o sujeito, o crítico avança para uma espécie de "aura", ao cunhá-lo sob a denominação de "escritor"; este sim, contraditoriamente, sagaz, fugidio, sarcástico, irônico a fim de – em consonância à crença ideológica concreta – tecer mirada sobre a condição psicológica do homem. Portanto, diverso do modelo antes evidenciado: "burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida [...]" (Candido, 1970, p. 18). Em verdade, pela conjuntura anunciada pelo crítico, tal discriminação de egos dispares – a do "sujeito" e a do "escritor" – não distancia uma figura da outra. Entretanto, abre espaço para que diverso segmento se avolume, ganhe evidência contextual e aflore obrigatoriamente deste complexo de personificações – ou de mútuas despersonificações – transpondo-o para a urgência *sine qua non* de universo paralelo.

Nesta altura, mantendo-se à luz do pronunciamento de Candido – talvez, como consequência imediata à postulação "escritor" (aura do sujeito) – aspira-se a instância para-real "narrador machadiano"; de *status diverso* por, obviamente, não se constituir palpável no universo do sujeito; além de não provir do acaso; por se materializar em realidade outra: no discurso. À instância "narrador machadiano" sugere-se iminência instaurada a partir de uma

especificidade de dado organismo que verte e converte – de si – manufatura de tamanha personalidade.

Se o denominativo "escritor" é cria que não ultrapassa os limites do corpo do sujeito, instituindo-se por imagem externa a ele, envolvendo-o desta "aura"; de algum lugar de procedência afeito a tal imagética deve despontar a instância denominada "narrador machadiano", com o regime substancial de não pertencimento ao universo daquele.

Pondera-se, pois, que o ponto de articulação de origem não seja, ou não recaia inteiramente sobre a imagem do "escritor"; e, sim, sobre a figura do sujeito que culmina por ser – pelo advento da exterioridade – daquele modo revestido. Portanto, a figuração "escritor", se não lhe é inteiramente a instância de origem, certamente lhe é meio, recaindo sobre si uma parcela – pequena, porém sensível – para a constituição do espírito de natividade do outro (o narrador machadiano). O que resta, destarte, é somente o fundamento especificado de uma personalidade que se mostre ou não, o mínimo que seja, verossimilhante a uma parcela de si mesmo.

Esta, talvez, a condição para lhe coroar (o narrador machadiano) a natureza de origem: constituir-se o sujeito, em si mesmo, no próprio paradoxo. Ou seja, diante da "aura de escritor", o sujeito frente ao espelho de si, revestir-se de duas outras conjunturas imagéticas circunstanciais, opostas e simultâneas. Uma de contenção frente aos próprios desdobramentos vivenciais: "o rapaz alegre e mais tarde o burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado" (Candido, 1970, p. 18). A outra de distensão, diametralmente oposta, emergida sem escusas de diversa faceta vivencial a projetar-se em direção ao fardamento e deliberação de:

> [...] escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade" (Candido, 1970, p. 18).

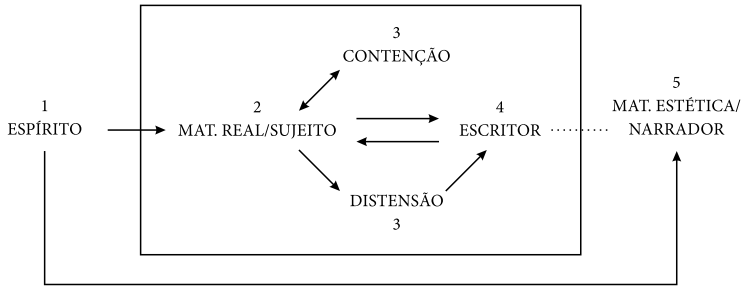
A primeira sempre deixada em evidência, às claras, por assim dizer: descoberta. A segunda – aos moldes reportados por José Paulo Paes, em *Gregos e baianos* (1985) – mantêm-na por encoberta; vez que, provavelmente, seja o verdadeiro reflexo do espírito que lhe acampa a alma: o verme a roer-lhe as finas carnes da própria sujeitividade.

Deste modo, convergem os extremos para o mesmo ponto: o sujeito corporificado Joaquim Maria Machado de Assis. Todavia, o entrechoque se mantém como fator de cisão entre uma condição e outra, e resulta na cisão do sujeito – diluído na dicotomia contenção-aparência/distensão-essência –, estabelecendo o predomínio desta sobre aquela. Instaura-se a precedência do espírito sobre a matéria que compõe o sujeito corporificado. Nesse prisma, respectivamente, configuram-se a imagem do escritor e o corpo do sujeito Joaquim Maria Machado de Assis.

Por este parâmetro, o que se mostrava paradoxal – constituir-se sujeito no paradoxo de si – ao fundo, não o é bem assim; verificando-se a natureza de origem do narrador machadiano, talvez, como a chave desencadeada na intercorrência da cisão do sujeito, ao expor-lhe a antecedência do espírito que se antecipa e se antepõe ao sujeito real Joaquim Maria. O narrador machadiano, por apenas se manifestar na tangibilidade imaterial da língua, erige-se como reflexo daquele espírito, prevalecendo em universo que só se corporifica por intermédio da linguagem.

Por fim, infere-se que a manifestação de origem do narrador machadiano se deva menos ao sujeito-autor Machado de Assis, e mais ao espírito que lhe alimenta o corpo, devido à equação que parece brotar deste feliz conluio: um ofício perspicaz de ligação direta entre dois elementos de naturezas parelhas à investidura da realidade tangível: o "espírito" e o "narrador". Ambos, em sendo entidades distintas, no universo em questão, sugerem delinear encontro por naturalidade: o estatuto que "anima" o sujeito no plano vivencial (o espírito) e o estatuto que "anima" o discurso no plano da linguagem (o narrador machadiano). O primeiro – espírito – por perene é etéreo. O segundo – narrador – por etéreo, eterniza-se na própria manifestação conjectural da expressão estética; equação que, de modo figurativo e incomum, buscou-se simbolizar pelo jogo de denominação: um certo Joaquim Maria, essencialmente Machado de Assis. Talvez, por isso, a maior ironia recaia sobre o fato de que o paradoxo, como mencionado, em síntese, é não haver paradoxo. Esquematicamente:

Figura 1: Espírito e narrador



Fonte: elaborada pelo autor

Sendo:
1 e 5 – instâncias para-vivenciais
2 e 4 – instâncias reais
3 – circunstâncias reais

Ao assim se constituir, pelo próprio funcionamento, o narrador machadiano executa o devido trabalho como legislador voraz que, de modo preciso, conduz a apresentação em realidade ficcional verossimilhante à realidade tópica. No dizer de Candido (1970, p. 18), tal atitude culmina por evocar "as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e fôrça (*sic*) juntamente". O labor internalizado no próprio fazer promove iluminar a figura do "escritor" a constituir-se, de logo, como voz e consciência de nacionalidade – atributo vinculado ao sujeito real. Em simultâneo, voz e consciência sobre a condição humana, desprovida de tempo e espaço – atributo vinculado ao espírito universal. Segundo menciona Astrojildo Pereira: "(Machado de Assis) o mais nacional, o mais brasileiro de todos, ao mesmo tempo que o mais universal" (Pereira *apud* Coutinho, 1997, v. I, p. 35). Esta consciência vem expressa, dentre outras oportunidades, no ensaio crítico "Instinto de nacionalidade", produzido pelo, agora sim, sujeito Joaquim Maria Machado de Assis, publicado em N. York, no ano de 1873. Portanto, dois anos antes da marca delimitada por Coutinho, espargindo-se assim por todo conjunto literário, principalmente em prosa, na enumerada fase de madureza do escritor.

Uma vez discorrido até o momento, conforme citação de Antonio Candido, vale destacar registro de Coutinho no tocante à questão. Constata-se que o crítico tangencia o processo sem se prender às reverberações que lhe são pertinentes. Adequado, assim generaliza: *"o que importa em arte não é o material, venha de onde vier* (estatuto vivencial/sujeito). *É o modo como é tratado* (estatuto discursivo/narrador). É seu tratamento original, artístico. E esse foi o segredo de Machado" (Coutinho, 1997, v. I, p. 33, grifo nosso). E prossegue:

> Machado de Assis conduziu conscientemente também a seleção dos artifícios técnicos com que lidaria com

> certos problemas como os de enredo, do "ponto de vista" ou ângulo de visão do narrador, da ordem da narrativa, da caracterização, da apresentação do personagem, da criação do suspense, da dramatização, do movimento da narrativa, da manipulação do tempo, do retardamento ou apressamento da narração (Coutinho, 1997, v. I, p. 45, grifo do autor).

Como se observa, em termos narratológicos, o crítico enumera atitudes e ações todas elas de competência do sujeito da enunciação – do narrador machadiano – e não do sujeito-autor Machado de Assis; vez que, por instarem natureza distintas, não se confundem.

Convém, neste momento, refrisar que a proposta desta pesquisa centra foco nos aspectos discursivos de construção da ironia e não nas repercussões da mesma no plano do enunciado. Assim sendo, e a partir do desenvolvimento reflexivo apresentado, toma-se registro de Brait (2008, p. 41):

> Sem confundir enunciador/locutor e/ou narrador, entidades discursivas, com o indivíduo (o que seria um pecado mortal para quem se propõe a falar de discurso...).

Nesse mesmo sentido, não se pode confundir autor real com narrador. Genette (2015, p. 24, grifo nosso), ao devido tempo, vem em auxílio e, talvez, com solução que envolve tal problemática:

> O que para nós define o escritor – em oposição ao escritor comum, que Barthes nomeou como "escrevente" – é que a escritura não é para ele um meio de expressão, um veículo, um instrumento, mas o próprio lugar do seu pensamento. [...] o escritor é aquele que só sabe e só pode pensar no silêncio e no segredo da escritura, aquele que sabe e sente a cada

> momento que, *quando escreve, não é ele que pensa sua linguagem, mas a sua linguagem que o pensa, e pensa fora dele*.

Ao que parece, a atitude de ser pensado pela linguagem, e fora de si mesmo, culmina por exigir a presença de produtor de linguagem anterior à figura humana; e mais: algo que seja, em si, linguagem; e não fruto de linguagem. Muito próximo à investidura que recai sobre o ser-de-linguagem: a instância narrativa.

Notas sobre a construção do discurso machadiano

Antes de adentrar no ponto nevrálgico proposto e devida consequência, vale tecer algumas considerações, embora sumarizadas, a respeito dos elementos determinantes que compõem o quadro dos desdobramentos discursivos.

O primeiro aspecto a se considerar recai exatamente sobre os termos enunciação/enunciado. De modo geral, o primeiro trata de estado de linguagem em que se especifica e se engendra – por intermédio da organização de estratégias retóricas promovidas por um enunciador – como o conteúdo de dada mensagem (enunciado) será constituído e, por consequência, comunicado. Trata-se de uma atitude textual que só indiretamente se presentifica no plano do enunciado por meio de marcas deixadas ao longo do processo de textualização. Neste estudo, opta-se por privilegiar o termo "discurso" – conceituado por Brait (2008, p. 15) como "manifestação da linguagem em funcionamento" – como indicativo de tal contextura linguística. No caso de textualização estética em prosa, recai sobre o termo enunciador a denominação particularizada narrador, ou então, sujeito da enunciação; ou ainda instância narrativa. Bem como para o termo enunciado, história – entendido, segundo Genette (2015, p. 64), como "sucessão de acontecimentos [...] que formam o objeto desse discurso e as suas várias relações de concatenação, oposição e repetição" –; ou, ainda, plano da história. Nesse sentido, cabe à figura do narrador – entidade/voz que narra os sucessos em ficção; instância fictícia; personalidade com existência textual ou paralela à realidade exterior – a incumbência de funcionalizar a si e aos elementos discursivos de que dispõe a fim de efetivar a própria funcionalidade; qual seja, o ato de narrar. Ainda prudente caracterizar alguns elementos que, à devida ocorrência, ganharão visibilidade no tecer das reflexões aqui pretendidas. Toma-se o sujeito pela pessoa

histórica que precede a instância "Autor Real", estatuto determinado da figura histórica encampada pelo estigma de "escritor"; bem como a de "Leitor", entidade real a quem o autor real visualiza como receptor propício a destinar o devido produto (a obra) por ele empreendido. Deste modo, o coletivo de receptores da obra (e não da história), independentemente de tempo e lugar. Estes segmentos se elencam segundo orientação de vivência corpórea; portanto, tangível e de natureza real. Parelho a tais estruturas, o processo narrativo inclui elementos de natureza diversa, ou também reconhecidamente, de natureza para-real. Aquela onde os acontecimentos se validam por intermédio de uma relação de parecença à realidade, sem, no entanto, sê-la: constituem-se, assim, por verossimilhança. Como mencionado, condição oportuna para ampliar e contundir em exponencialidade os fatos retirados da realidade tangível; ocorrência onde a ordem vivencial adquire status de plurivalência estética.

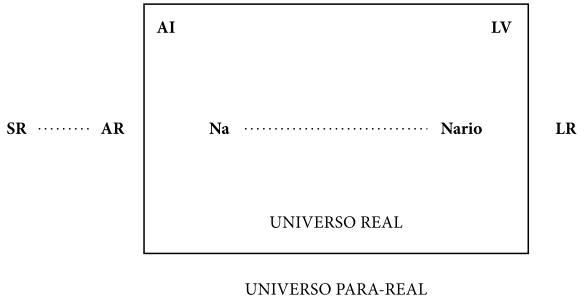
Neste segmento encerram-se as instância narrativas "Autor Implícito ou Implicado" ou ainda "Arquinarrador" (a depender da nomenclatura utilizada); Narrador; Narratário e "Leitor Implícito" ou "Virtual", todos de natureza para-real. À figura "Autor Implícito" recai o conceito de constituir-se por entidade ficcional que concentra em si uma ideia de autoria cujo leitor real pode deduzir pelas informações presentes na narrativa. Ou ainda, entidade ficcional que permite o acesso a uma possível consciência do autor introjetar-se no interior do espaço narrativo. No dizer de Wayne Booth[3], a figura de um Deus, aos moldes de diretor de cena, limando as próprias unhas. "Narratário" institui-se em ente ficcional – personificado ou não, maior ocorrência dentro desta categoria – a quem o narrador elege e projeta como destinatário ideal para receber a mensagem que enuncia. E, por fim, à situação narrativa "Leitor Virtual" orienta-se dupla finalidade: a primeira se constitui da ideia de público que

3 *The rhetoric of fiction.* Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

as escolhas linguísticas, estilísticas e de conteúdo implicam; e, por conseguinte, a segunda: exercer – aos moldes do respectivo par "Autor Implícito" – a funcionalidade de permitir que uma dada consciência receptiva exterior penetre no interior do evento narrativo a fim de se reconhecer ou rechaçar-se como destinatário da figura do "Autor Real".

Em verdade, hesitou-se em dispor o segmento apresentado no corpo do trabalho ou em nota de rodapé. Entanto, por questão de ordem, deixa-se ficar onde se encontra. Se não por nada, onde permanece, indiretamente induz – mais de perto – a respectiva leitura a fim de minimizar futuros possíveis deslizes de entendimento (mera coincidência retórica). Assim, para manter a escrita:

Figura 2: Estrutura narrativa



Fonte: elaborada pelo autor

Sendo:
SR – sujeito real
AR – autor real/escritor
AI – autor implícito
Na – narrador
Nario – narratário
LV – leitor virtual
LR – leitor real

Uma vez dispostas tais situações, retornando à proposta de investigação, observa-se superlativa quantidade de investiduras voltadas à análise do universo machadiano considerar, prioritariamente, as instâncias de natureza temática; ou seja, focalizando reverberações atinentes ao plano dos respectivos enunciados. Assim refere-se Pereira (1936, p. 226, grifos nossos), em *Machado de Assis: estudo crítico e biografico*: "[...] encaradas as histórias de Machado de Assis, ganham significação que as liga entre si. Foram, na sua melhor parte, *estudos sobre alguns temas"*. Embora a ensaísta se posicione, na oportunidade, quanto às questões da validade do conto como motivo de estudo para posterior desenvolvimento em textos de maior amplitude, parece ficar evidente a preocupação com aspectos de natureza enunciva, sobrepondo-os aos de natureza enunciativa. Dentre tantos outros, talvez, seja esse um dos motivos pelo qual – seguindo os passos do criador – o estudo das obras se valham de tal procedimento na tentativa de encetar luz sobre universo tão paradoxal, como mencionara Antonio Candido.

Pois bem, embora a forma não se desvencilie do fundo – pensa-se aqui o conceito de "forma" aos moldes apregoados por Genette[4], na esteira de Hjelmslev. Como referido, observa-se que

4 "Hjelmslev opunha a forma não como o faz a tradição escolar, ao 'fundo', isto é, ao *conteúdo*, mas à *substância*, isto é, à massa inerte, seja da realidade extralinguística (substância do conteúdo), seja dos meios, fônicos ou outros, usados pela linguagem (substância da expressão). O que constitui a língua como sistema de signos é a maneira pela qual o conteúdo e a expressão se recortam e se estruturam em sua relação de articulação recíproca, determinando a aparição conjunta de uma *forma do conteúdo* e de uma *forma da expressão*. A vantagem dessa nova repartição, no que nos concerne, é que ela abandona a posição vulgar entre forma e conteúdo – compreendida como oposição entre as palavras e as coisas, entre "a linguagem" e a "vida" –, e que ela insiste, ao contrário, na implicação mútua do significante e do significado, que comanda a existência do signo. Se a oposição pertinente não é entre forma e conteúdo, mas entre forma e substância, o "formalismo" não consistirá em privilegiar as formas à expensa dos sentidos – o que nada quer dizer – mas em considerar o próprio sentido como uma forma impressa na continuidade do real, segundo um recorte do conjunto que é o sistema da língua: a linguagem só pode "exprimir" o real *articulando-o,* e esta articulação é um sistema de formas, tanto no plano do significado quanto no plano do significante" (Genette, 2015, p. 21, grifos do autor).

sobre o aspecto do fundo destinou-se maior incidência de reflexões. Assim, os temas ganharam proeminência sobre as razões de sustentação e organização deles próprios. No sentido aqui traçado, há maior investimento em leituras crítico-analíticas mais pautadas pela relação tradicional da implicação forma/fundo, do que de um entendimento da relação segundo os dispositivos em que à forma se opõe a substância. Se assim o fosse, diverso complexo de atitudes viria à tona, ampliando, sobremaneira, o dígito receptivo verificado. Isto tenderia a ocorrer pelo fato de o olhar crítico-analítico deparar-se com formas de expressão e formas de conteúdos, não implicando diretamente registros de significados consequenciais aos aparentes aspectos da vivência do sujeito. Deste modo, é naquela perspectiva que se fundamenta a presente proposta; ou seja, tomar a expressão tradicional como "forma da expressão" e observar como os mais diversos procedimentos retóricos desembocam em várias formas de significação no plano da história.

Em decorrência direta, em Machado, o surgimento de enunciados *clichês*, mas não menos emblemáticos aos moldes de narrativas de observação da vida exterior; de análise psicológica; fantasias; diálogos e apólogos, onde predominam o filósofo e o moralista, se manifestam dentre outros enunciados classificatórios construídos a partir de olhar privilegiado sobre o tratamento das evidências temáticas. O fato é compreensível, dada a contundência e abrangência que tal vertente da composição textual potencializa no universo machadiano; afinal, "era o criador de um mundo paradoxal [...] o desolado cronista do absurdo" (Candido, 1970, p. 21).

Ainda em decorrência do jogo entre forma de expressão e forma de conteúdo, pouco se releva a disposição genérica do modo como a relação entre Machado de Assis e o narrador machadiano é tradicionalmente tratada. Dentro desta sistematização, dois são os protagonistas a figurarem na relação discurso/tema:

respectivamente, uma forma narrador e uma forma autor. Portanto, dois são os sujeitos em questão: um real, o autor Machado de Assis, responsável pelo estudo temático da condição psicológica humana. E outro, ficcional – o narrador machadiano – sujeito responsável pela elaboração estratégica dos procedimentos discursivos que possibilitam a abordagem dos temas estimulados pelo autor. Se uma dada forma de consciência autoral se evidencia irônica ao abordar determinado tema, a razão dessa consciência não está no tema em si, mas em como esse tema é tratado estrategicamente pela forma narrador, internalizada no discurso. Se o autor intenta jogar com os extremos aparência/essência, é por intermédio de procedimentos retóricos praticados pelo narrador que o paradoxismo se constitui. Por essa razão, talvez, tenha dito Candido (1970, p. 18): "as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido as qualidades por vezes contraditórias". Enfim, busca-se evidenciar que esses níveis não se constituem a partir dos temas apresentados, mas, pela forma expressiva em que foram construídos; reversamente implicando em formas de significados pluralizadas. Assim se pensa uma vez que o tema é sempre uma referência estática, comum – se não for demais registrar –, invariável. O que o diversifica e o enriquece é exatamente o investimento que sobre ele (tema) incide pelo concurso formal do funcionamento do narrador. Desse modo, independente do valor estático, sugere-se que a validade maior – dinâmica – recaia sobre a forma do caráter do investimento. No caso do narrador machadiano, o fato ocorre pela pluralidade qualificada de utilização retórica e estratégica a partir do signo verbal, possibilitando e potencializando a repercussão de excelência do autor Machado de Assis em selecionar e idealizar determinados temas.

Por intermédio desses parâmetros é que se abstrai um modo de formalizar a respetiva relação, selecionando o constructo da ironia

como um dos procedimentos discursivos que confere fortaleza aos desdobramentos no plano da história. Estatuto que imputa ao sujeito-autor Machado de Assis marca de substancial validade. Daí o partido em encetar estudo reflexivo sobre o funcionamento espacializado do narrador, ao elaborar e gerir formas estratégico-discursivas com o fito de pluralizar o enfoque temático em formas de conteúdo daquele advindas.

Uma vez constituído, o estudo dos processos enunciativos de construção da ironia – sob formas da expressão e do conteúdo – poderá conduzir à visão de finalidade um tanto quanto diversa e/ou paralela ao modo como grande parte da crítica especializada justifica-lhe ao longo dos anos.

No que concerne à repercussão investida, em suma, a voz de Coutinho (1997, v. I, p. 42-43, grifos nossos) acaba por respingar em grande parte do posicionamento crítico que se efetivou sobre a referida matéria:

> *O pessimismo de Machado*, com seus laivos de cepticismo (sic), encontra adequada expressão artística no humorísmo (sic). É assim o humor machadiano uma *válvula de escapamento de sua angústia e dos recalques de sua alma, acumulados através das injustiças da vida, da maldade humana, e do sofrimento físico e moral*, do espetáculo da comédia do mundo. [...] Em Machado o humorismo é aliado ao pessimismo, à amargura, ao ódio do gênero humano, à irritação que lhe causava o espetáculo da vida.

A singularidade do constructo irônico no discurso machadiano

Em princípio, pode-se vincular a noção de ironia a uma estratégia de circunscrição ao aspecto particular do humor. Genericamente, já se disse que a ironia se constitui na faceta séria do riso. Entretanto, à luz de Brait, embora seja uma consequência inevitável, mesmo que às ocultas, não necessariamente a ironia, sendo manifestação do humor, se disponha a serviço do riso. Neste caso, sugere-se haver, no processo de deflagração de possível manifesto cômico, um instantâneo que lhe oponha forças e, simultaneamente, abra espaço para estabelecer e delimitar o brotamento de um estado respectivo de natureza trágica. No pensar de Schlegel (1772 – 1829) – filósofo de natureza romântica – a ironia se constitui na:

> [...] única dissimulação absolutamente involuntária e no entanto refletida [...] Nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda simulação [...] Ela contém e suscita o sentimento do conflito insolúvel do absoluto e do circunstancial, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total (Schlegel *apud* Brait, 2008, p. 30)

Seja como for, a materialidade da ironia – oral, gestual ou textualizada – nunca ocorre por si; é sempre função de atitude promovida por exercício de linguagem, envolvendo a participação de dois agentes: o destinador e o destinatário.

Para o estudo aqui empreendido, precisamente da textualização literária, constitui-se a ironia como função específica de manipulação sígnica em nível de expressão e conteúdo, resultando em efeito de sentido que se lhe impõe tais reverberações. Portanto, a depender da forma de tratamento expressivo, culminará na forma de geração de respectivos e prováveis conteúdos. Assim sendo, a construção do

processo irônico se instaura no segmento expressivo da apresentação sígnica; ou seja, por intermédio de jogos retóricos realizados no plano da enunciação para, posterior e simultaneamente, projetar no plano do enunciado a potência que neste explodirá em confabulação de efeitos e sentidos plurifacetados. Registra Brait (2008, p. 14, grifo nosso) a partir de Umberto Eco:

> Essa perspectiva parece ter a conveniência de instaurar a ironia como um *processo discursivo* passível de ser observado em diferentes manifestações de linguagem e "cujo destino interpretativo deve fazer parte de seu próprio mecanismo gerativo", o que significa dizer "que atua segundo uma estratégia que inclui previsões do movimento do outro – tal como acontece em toda estratégia".

Por se tratar de processo comunicacional, como destacado, pressupõe a participação de duas categorias de actantes. Umberto Eco refere-se a isto ao mencionar que, por ser jogo, o sucesso irônico se concretiza "segundo uma estratégia que inclui previsões do movimento do outro". Nesse sentido, o jogo irônico carece do estabelecimento de via de dupla mão: de um lado, a atitude do destinador em subverter, pela linguagem, uma dada (pre)-visão; e de outro, o destinatário, por marcas deixadas pelo destinador na constituição da mensagem, ser capaz de decodificá-las e (com) pactuar com elas. Só assim o processo atinge o devido sentido e se concretiza: no encontro de duas consciências operativas; uma na construção, outra na recepção. Entre elas o estabelecimento de um espaço ambíguo, onde se cristalizam mensagens de especificidade antifrásica:

> [...] é o aspecto que centraliza o eixo produtor da ironia, ou seja, a tensão existente entre dois polos: o do

> "sentido literal" e o do "sentido figurado". Numa certa medida, essa questão está diretamente ligada à idéia *(sic)* de ironia como o discurso que pretende significar o contrário do que é dito literal ou explicitamente, e, nessa perspectiva, também está ligada à definição de ironia como antífrase (Brait, 2008, p. 96).

O fato ocorre pois, em todo processo irônico, a ambiguidade é, em si, geradora e gestora do sucesso, por se constituir como característica de fundamento da ironia. No processo discursivo de natureza ilocutória, "o enunciador qualifica o enunciatário como capaz de perceber o índice e participar da construção da significação irônica". Deste modo, Brait (2008, p. 62-63) sinaliza discursivamente, ao outro, "para que [...] reconheça e participe ativamente de sua 'não-sinceridade', de sua inversão semântica", impondo-lhe a posição de interlocutor:

> [...] a ambigüidade *(sic)* irônica reside no fato de que o enunciador, ao mesmo tempo em que simula, aponta para essa simulação. Um de seus argumentos básicos está no fato de compreender a ironia como uma simulação ou uma dissimulação que é arquitetada deliberadamente para ser desmascarada. [...] o engano irônico se oferece para que o receptor o adivinhe ou perceba como engano. Nesse sentido, a *dissimulação só se torna irônica [...] no momento em que é denunciada ou percebida como tal* (Brait, 2008, p. 107, grifo nosso).

Em suma, tem-se que:

> Uma maior depuração entre o que se pode entender por literal, por figurado e por antífrase, na perspectiva constitutiva do discurso irônico, parece revelar que a ironia é produzida, como estratégia significante, no

> nível do discurso, devendo ser descrita e analisada da perspectiva da enunciação e, mais diretamente, do edifício retórico instaurado por uma enunciação. Isso significa que o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade *(sic)*, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla leitura, isto é, lingüística *(sic)* e discursiva. Este convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor (Brait, 2008, p. 126).

Uma vez instituída a modalidade deste trabalho – refletir sobre os aspectos discursivos que fomentam, no enunciado, a materialização da ironia por intermédio de jogos retóricos enunciativos (ironia discursiva) – obrigatoriamente, prioriza-se as formas de expressão enunciativas como atributo direto do narrador machadiano em oposição à figura do sujeito-autor Machado de Assis.

Desta maneira, o discurso evidenciado pelo narrador machadiano exercita dentro, e por si, a ordem estabelecida de promover férteis "desandamentos". De modo amplo, bem como de princípio, a ironia não se concretiza pela ação destinadora do sujeito-autor Machado de Assis. De fato, é ela, invariavelmente, intrínseca ao labor discursivo do narrador machadiano, primeiro por ser o responsável pela formulação narrativa; e, segundo, por nela funcionalizar-se como o que é em si, o próprio estatuto da ironia. Por isso, só atua na construção do complexo narrativo pelo ofício da dissimulação. Ao que parece, este jogo de prescrição retórico-discursiva é que projeta sobre a figura do sujeito-autor Machado de Assis a certeza de transformação da realidade factual convencionalizada, em realidade para-real plurifacetada, galgando o estado do que Coutinho denomina por "verdade estética". Portanto, o narrador machadiano sugere-se assim o ser, não por consequência do que produz; mas produz porque assim o é. E por tal circunstância,

destina ao sujeito-autor Machado de Assis o qualificativo que lhe predomina a figura.

Pois bem, parece ser este o dispositivo que, em termos de tratamento discursivo e constituição de linguagem, confere ímpeto à irônica retórica do narrador machadiano. De um lado, pelo discurso, constrói a ilusão de "condição de dominância", assumindo tonalidades e costumes afins àquele segmento social. Assim, opta pelo uso dos padrões superiores da língua; pelo privilégio de parâmetros relativos à manipulação de modos e atitudes vivenciais da burguesia abastada; ensejos morais e de "bons costumes"; gracejos; convívios, relações interpessoais, bens e consumos etc. que, inversamente, não reflete a veracidade da própria condição de existência real do sujeito-autor Machado de Assis. Este ponto, por si, obriga ao analista compreender o fato de que o atributo da manifestação discursiva – via instância narrativa – não torna mero recurso retórico que repercuta a realidade exterior dentro do advento ficcional. Criticamente subverte-a, ampliando-lhe sentidos, vez que, em extensa maioria dos sucessos narrados, dissimula a constituição dos principais personagens como representantes daquela genérica categoria. De outro, paradoxalmente estabelece, pelo disparo discursivo, a emergência de um espírito de potência popular (afeita à própria condição da realidade do sujeito-autor) a digladiar-se, *incontinenti*, com a ilusão da matéria consubstanciada na inversão daquela. Este quadro se possibilita por se constituir o narrador machadiano em contundência de faca e fio dissimulativo.

Como resultado deste processo, o trabalho do narrador machadiano impõe – pelo espírito dissimulativo disparado a partir do advento irônico – à voz e à atitude da "condição de dominância" revolverem sobre si mesmas e, ainda assim, pela repercussão dissimulada na composição formal da narrativa, repercutir em glórias ao sujeito-autor Machado de Assis, reconhecendo-se no homem

o admirável e a virtuosa consagração. Pelo adverso, a estruturação discursiva concretizada pelo narrador machadiano atinge o avesso do avesso na estruturação narrativa. Procedimento retórico que, dentro do período e muito além dele, garante ao sujeito-autor Machado de Assis o devido e universal reconhecimento.

Contudo, tais dispositivos ainda se apresentam de modo a tecer situações sem se ater a um possível entendimento técnico-discursivo sobre as respectivas ocorrências. Observa-se que na recepção da obra machadiana, a todo momento, experimenta-se a sensação e a expectativa de deparar-se com a intercorrência de uma "voz-outra", diversa daquela que comanda e destila a narração, quer seja predominantemente em primeira ou terceira pessoas, entendendo-as como atributos retóricos vinculados às especificações e funções discursivas de "modo", "voz" e "temporalidade" narrativas, segundo à disposição genettiana. Ou seja, "outra voz" que, intrusamente, se expresse no construir da trama textual. Portanto, aí parece se estabelecer um encontro de consciências: a de origem – a consciência do narrador machadiano; e a intrusa – a presença "consciencial" atribuída ao sujeito-autor Machado de Assis, afluída pelo segmento estrutural da figura implicada e interna do "Autor-Implícito". Uma interiorizada e outra exteriorizada ao evento a promoverem circulação de energias em confluente entrecruzamento. Usa-se o sentido de confluência pois, no processo, ainda outra voz – uma terceira – e, consequentemente, outra consciência, vê-se abarcada pelo trânsito das duas que a precedem: voz/consciência também exterior ao advento ficcional: a voz do Leitor via "Leitor Virtual", inaudível como um pensamento mudo.

A relação entre vozes de níveis distintos dentro da narrativa obedece a um ritual que implica em estados de corporificação e procedência. Por se manifestarem no universo narrativo, a procedência corpórea do narrador machadiano constitui-se da

própria linguagem disposta em movimento discursivo. Por sua vez, a corporeidade do autor/escritor tem procedência externa no sujeito real; bem como a voz do leitor corporifica-se na figura externa ao qual todo complexo se destina: no corpo real e coletivo do receptor.

O processo comunicativo, envolvendo segmentos reais e para-reais, se estabelece em virtude de a figura do leitor real, a fim de se constituir como finalidade anteposta pela intenção da instância autor real, carecer da posse de produto materializado (livro, diversas novas mídias etc). Por meio de um dispositivo material ocorre o contato com estatuto de natureza diversa, qual seja, a fluência vocal do narrador machadiano; onde, tanto o leitor real quanto o autor corporificado no sujeito real não habitam.

Nesse sentido, sem o que se pode figurar por "meandro machadiano", não há obra machadiana. Sem ela, não há processo comunicacional que materialize a respectiva relação sujeito-emissor-autor Machado de Assis versus sujeito-receptor-leitor da obra machadiana. Portanto, é no espaço meândrico que recai e conflui toda potência de tornar possível, pelo atravessamento das respectivas vozes, o encontro interpessoal; e, a partir daí, todas as reverberações possíveis deste entrechoque.

Todavia, vale tão proximamente refrisar: o espaço "meândrico" é sempre acontecimento de diversa natureza, por se materializar em sucesso de ordem paralela à realidade tangível, constituindo-se pela qualidade da verossimilhança. Espaço onde figuras de natureza real não têm existência. É o espaço restrito da representação motivada do signo em instância de constructo artístico, capitaneado pela figura imaterial do narrador machadiano. Universo onde, por princípio, rege o potencial do paradoxo irônico e das demais retóricas de linguagem dispostas pelo narrado, a fim de projetar a apresentação do indivíduo para a possibilidade do que ele é; e não apenas mimetizar o que aparenta exteriormente ser; independente de lugar e tempo na realidade onde atua.

Nessa perspectiva, a efetivação do processo narrativo que confere espaço, mobilidade e trânsito construtivo ao empenho irônico, cabe ao narrador machadiano que, pelo jogo retórico –, estrategicamente – manipula(-se) (n)a linguagem para disponibilizar e atingir a finalidade prática a que se propõe: impregnar o estatuto do receptor e concluir o processo de comunicação.

A fim de empreender uma base plausível – embora um tanto paradoxal – que sustente e viabilize o processo descrito, retoma-se a ideia há pouco apresentada. Trata-se da relação entre vozes distintas dentro do complexo enunciação/enunciado manifestadas na textualização machadiana. Deste modo, por imposição estratégica, a instância narrativa oportuniza que o intercurso de "voz-outra", externa ao processo textual, se interponha intrusamente nas decorrências enuncivas, delimitando um "estado-de-autoria" circunscrito dentro do universo narrativo, viabilizado pela figura retórica "Autor-Implícito". A finalidade retórica de demanda discursiva é suscitar a ilusão da presença do sujeito-autor dentro de orbe, onde – senão desta maneira – jamais poderia se materializar. Nestes termos, se a ironia carece da contextualização e do compactuamento do "outro" para se concretizar, no caso machadiano, este "outro" sugere recair sobre a figura do próprio sujeito-autor Machado de Assis que, consciente do específico jogo construtivo, capacita-se sobremodo a receber, compactuar e comungar assertivamente com as reverberações provocadas pelo disparo antifrásico dispendido pelo locutor/narrador machadiano no interior do discurso[5]. Assim, o "outro" –

5 De Paul-Laurent Assoun, e este apoiado no pensamento de Freud sobre "os processos de figuração do sonho", Brait (2008, p. 57, grifo do autor) transcreve a seguinte citação: "É *enquanto outro* que o locutor irônico introduz o duplo sentido em seu discurso, o que é um meio privilegiado de penetrar no inconsciente do outro, funcionando no mesmo lugar desse outro". E continua, citando Assoun (2008, p. 57): "É de fato no espírito do destinatário que a verdade irônica faz eclodir seu efeito, mas de maneira a estabelecer uma sequência *(sic)* de três elementos: o eu consciente, o outro, e o eu inconsciente". Nesse sentido, o que se tem é uma conformação dialogal de inconscientes, assevera.

via "Autor-Implícito" – é o "outro" por intermédio de uma projeção desse "outro" no interior do enunciado. Portanto, aquela "voz-outra" que a todo instante evidencia potencialidade autoral e, por vezes, se materializa no próprio discorrer narrativo, só se estabelece por ser, não a voz do sujeito, mas a manifestação de uma sonoridade voco-consciencial implicada à "sensação de autoria" que, pela estratégia discursiva, assume posições tópicas dentro do segmento enuncivo, atualizada no processo pela instância "Autor-Implícito".

Deste fértil conluio, o discurso irônico – já concretizado em primeira mão – vê-se vertido em direção a um outro "outro": o narratário, discursivamente projetado como receptor ideal a quem a voz internalizada pelo discurso se destina; assim se instituindo o ciclo de transmissão do constructo dentro do complexo enunciativo/enuncivo. É nesse momento que entra em cena a terceira voz (inaudível) no interior da narrativa/consciência anteriormente anunciada: a do leitor.

O estado de identificação da figura do leitor (exterior ao processo para-textual) com o estatuto do narratário (interior ao processo para-textual) se viabiliza, em termos narratológicos, pelo recurso retórico da instância "Leitor-Virtual", oportunizando a uma dada consciência receptiva externa cerzir-se à função receptiva da figura do narratário. Deste modo, a transmissão da mensagem originada no interior do universo para-real – via interlocução narrador-narratário – transporta-se para a realidade exterior, via instância Leitor-Virtual. Assim, materializa-se outro nível de comunicabilidade ao disporem à par: de um lado, o receptor real, o Leitor; e de outro, o sujeito real, na condição de materializador real do produto real ao qual o leitor real se valerá para estabelecer contato real com dado universo para-real. Sugere-se concluir um mecanismo gerativo que contém, circunscrita e concentricamente, dois níveis distintos de construção. A percorrê-los, uma energia

sinestésica fomentada pela vida da linguagem (processo discursivo/narrador-narratário) e pela linguagem da vida (processo vivencial/autor-leitor); condição que – em simultâneo – ironicamente alimenta e nega a ilusão de equivalência funcional entre o sujeito-autor e a instância narrativa; ao passo que constitui como foco principal para recebê-la, a figura coletiva consagrada pelo estatuto Leitor.

Há de se observar que no caso em estudo – à despeito de toda exigência sistemática de construção da ironia – o processo irônico de constituição e trânsito retóricos nos meandros discursivos machadianos sugere não endereçá-lo diretamente para a figura do Leitor real, conscientemente determinando-o como interlocutor de segunda ordem. O singular procedimento culmina por isentá-lo da obrigatoriedade em abstrair, assimilar, compreender e compactuar de imediato com o jogo disparado no amplexo da enunciação – construído sob as lides da ambiguidade, da dissimulação, de espírito e matéria antifrásicos –, a fim de que a ironia se concretize e exerça a respectiva funcionalidade a que se propôs. Isto se possibilita pois, como delineado, já a tem concretizada pelo pacto retórico disposto entre a figura do narrador machadiano (destinador) e a projeção do sujeito-autor Machado de Assis (destinatário), via "Autor-Implícito", no interior do processo narrativo.

A consequência da proposta de investigação até aqui desenvolvida – instituir uma leitura possível da ironia machadiana pela perspectiva discursiva, associada ao entendimento da relação entre plano da expressão e plano do conteúdo como formas da expressão e formas do conteúdo – conduziu à finalidade de imputar ao receptor real *status*, aparentemente, de menor importância. Este fato, no mínimo, leva a pelo menos dois questionamentos: 1. Se a ironia está na base da obra machadiana, e esta é constituída para ser recepcionada, por que imputar ao Leitor o *status* de receptor de segunda ordem? 2. Qual a finalidade desta disposição?

Por um lado, responder a estes questionamentos, de certo modo, é colocar-se meio à deriva do tom que impregna a grande parte da crítica que, por focar prioritariamente os desdobramentos enuncivos, molda o caráter do sujeito-autor Machado de Assis como descrente de valores, diga-se, salutares em relação à condição de humanidade, por conferir-lhe uma visão completamente pessimista sobre o homem e a respectiva existência. Assim, o trânsito bifocal enlevado, desloca-se do sujeito-autor Machado de Assis para o plano das histórias por ele escritas; e simultaneamente, destas para aquele. Ou seja: no geral, privilegia-se na orientação analítica "o quê"; e não "o como" sucede.

Não são poucas as ocasiões em que um partido dessa monta é compartilhada. Toma-se Coutinho (1997, v. I, p. 41, grifo nosso), por conveniência e facilidade, como exemplar em três oportunidades. Na primeira e segunda, a crítica recai inteiramente sobre a pessoa; o sujeito-autor:

> A fonte intelectual máxima do pensamento machadiano foi Pascal, cuja leitura fez desde muito cedo [...] Pascal não acreditava no homem e odiava a vida, porém tinha confiança em Deus. *Ao passo que Machado não confiava no homem, não amava a vida, nem esperava nenhuma bem-aventurança futura.*
>
> [...]
>
> Misérias e dores, maldades e sofrimentos constituíam a essência da vida, para *Machado de Assis, que não enxergava, por incapacidade espiritual e por tenebrosos ressentimentos íntimos*, não conseguia enxergar o que a vida apresenta, por momentos, de grandeza.

A terceira, focaliza a condição do sujeito reverberada dentro do complexo artístico:

> O pessimismo machadiano *revela-se nas criações artísticas*, através de um ódio radical da vida e da humanidade, uma ausência total de simpatia para os homens e de confiança neles, uma indiferença completa para os seus sofrimentos, amargura e desespero. É essa a tonalidade geral da sua obra, a nota permanente de sua interpretação do mundo, essa falta de generosidade no julgar os homens e a vida (Coutinho, v. I, 1997, p. 40, grifo nosso).

Nesse sentido – alinhando a ironia no enunciado ao caráter do sujeito como parte da crítica delineia – poder-se-ia justificar a opção discursiva machadiana em situar o Leitor final como receptor de segunda ordem para, sadicamente, ainda mais espezinhá-lo. Através de jogos retóricos irônicos, desqualificá-lo ao máximo como homem que é. E, assim, satisfazer-se, repercutindo um fino sussurrar de esplêndida e sarcástica risada por contentamento. Sucesso que não parece plausível diante da magnitude da obra de Machado de Assis.

Em verdade, o empenho discursivo conduz a discernimento diverso da posição assumida por grande parte da crítica especializada, tanto no que toca à personalidade do sujeito-autor Machado de Assis quanto à finalidade de tal investidura, promovida pela assunção processual do narrador machadiano.

Em verdade, do ponto de vista da enunciação, cabe ao narrador enunciar o discurso a partir do estabelecimento de estratégias retóricas a fim de erigir a estrutura cervical que sustentará o enunciado. No caso do narrador machadiano, a construção da ambiguidade ocorre pelo abraço à dissimulação. Este parece ser o ponto fulcral. A imagem de pessimista – e toda pecha vislumbrada como ódio, antipatia, indiferença, falta de generosidade etc – em verdade, não passa de uma das estratégias retóricas exercitadas por dissimulação. Assim, pela figura do narrador machadiano ser a própria manifestação irônica; ironicamente, o que parece ser, é o

oposto. Sobre a figura do sujeito-autor Machado de Assis – e mais: sobre o espírito que lhe anima a alma – consagra-se estatuto capaz de edificar a grandiosidade de uma obra que, como Leitor, o receptor tem às mãos. Portanto, por meio do jogo de contrários, abre-se estado difusamente inverso ao que boa parte da crítica, neste segmento, delineou; tanto quanto à personalidade do sujeito quanto à atuação do narrador. Para ambas as disposições, lança-se lume à natureza que lhes reveste as atitudes: benevolência. Um narrador benevolente para um sujeito benevolente.

Diante deste fato, sem negar a possibilidade adversa emparelhada, o recurso irônico funcionalizado em relação à condição humana como acidente de ordem pessimista, contraditoriamente, esplende à singular expressão de franco otimismo. Este parece ser o estado – otimismo e benevolência – que orienta o narrador machadiano a destinar ao Leitor real a posição de segunda ordem. E aí, materializar, talvez, a razão primordial de tamanha investidura. Qual seja? Por trazê-la já concretizada, exime o Leitor da tarefa obrigatória de capturar e captar a ironia para que ela se efetive. Benevolentemente, respeita-lhe, na coletividade, a condição de individuo; e, neste estado – por otimismo e crença no potencial humano – exerce participação e compartilhamento pedagógico contínuo no sentido de formação sensível, intelectiva e crítica do Leitor; empenhando aí, talvez, o máximo valor do conjunto da obra que instrui. Também pelo proceder dissimulado do narrador machadiano, o que se apresenta como de segunda ordem, sugere não passar de outro recurso discursivo, sem o qual não se abriria espaço para o sentido e o respectivo valor da referida finalidade.

Em termos, pelo recurso retórico do disparo da ironia discursiva, viabiliza a benevolência de buscar salvar o homem – para que só assim salve a si mesmo – pelo concurso de formar no Leitor uma consciência de, ao se deparar com as próprias fraturas e

fracassos, vislumbrar o salvamento de si, apesar das (e em meio às) torpezas e mazelas cotidianas.

Matos (1997, v. II, p. 16, acréscimo nosso), embora não se distancie do pensamento de Coutinho, lança mirada que, de certo modo, alimenta a perspectiva de finalidade otimista aqui delineada:

> Ele (Machado de Assis) tem um hábito mental interessante, que explicou uma ocasião, de passagem, em frase simples. É o desejo de exatidão filosófica, a busca da verdade genérica, da verdade vazada em aforismo – explica ele – que existe latente no espírito dos leitores. A lei tirada da experiência de cada dia é um dos centros de interesse da leitura. Ora, seguindo invariavelmente, o prosador semeia afirmações e sentenças por tudo o que escreve, quer no conto, quer no romance, quer na crítica, quer mesmo na poesia. Aí vemos sua maneira de doutrinar.

E entre tantas e diversificadas atitudes, Candido (1970, p. 23) registra:

> A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida [...]; ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar de seu arcaísmo de superfície.

Em suma, o processo intraposto nos meandros machadianos aponta para duas instâncias sobrepostas e auto-consequenciais: expressar na e pela escrita as próprias convicções artísticas e proceder no empenho contínuo à formação de uma consciência crítica no Leitor.

Para dar cabo deste segmento, vale refrisar que o interesse pertinente à presente investigação, se deste modo se apresenta o resultado do poder criativo de Machado de Assis, é justamente na espacialização do funcionamento do narrador machadiano – ao exercer a respectiva função de narrar por meio de complexas elaborações estratégicas – que confere forma à formulação de tamanhas reverberações contextuais. Dessa maneira, o constructo discursivo, associado ao espírito pedagógico, parece garantir a "Verdade Estética" aplicada à condição humana. Por tal opção gerativa, o tom de aparente negatividade deve-se, sobremaneira, ao espaço de princípio estético fundamentado na crença de que "à visão trágica se devem os maiores momentos da arte e de que a tragédia é o tema central da vida" (Coutinho, 1997, v. I, p. 32).

Definitivamente, o espaço da literatura se presta menos a enternecer e mais a transformar. Ao fim e ao cabo, expira Matos (1997, v. II, p. 16):

> É de notar que a leitura de Machado de Assis, e incluo os contos, está visto, sua leitura prende e encanta, mas nem emociona nem transporta o leitor. Não é leitura que alegre ou pacifique. Não sei mesmo como diga. Não é leitura que satisfaça as ânsias ou aspirações do espírito. Há nos livros dele qualquer cousa *(sic)* que enjoa, que faz aborrecer a vida. Dá tédio, infunde melancolia. Aviva certa inquietação, maus pressentimentos. Cousas *(sic)*, afinal... .

LEITURAS MACHADIANAS

Advertências": três procedimentos preparatórios

O discurso e os títulos

Várias histórias é compêndio de contos reunidos, publicado em 1896. Naquela altura, já se iam 15 anos das *Memórias* e, na categoria, contabilizavam-se quatro anteriores. Entre eles, considerando-se a transformação de rumo a partir de 1882: *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884).

De modo geral, refere-se Matos (1997, v. II, p. 22, grifo do autor) – em capítulo ("Machado de Assis, contador de histórias") publicado originalmente em *Machado de Assis, o homem e a obra: os personagens explicam o autor* (1939); e, *a posteriori*, inserido como estudo de abertura do volume II, das *Obras Completas* (1ª. ed., 1959) – sobre a produção contística do escritor:

> Em sua obra numerosa de conteur, as três coletâneas mais unas e bem acabadas são *Várias Histórias; Papéis Avulsos e Histórias Sem Data*, que encerram no conceito geral, os contos mais perfeitos escritos por ele.

Se não por gosto pessoal, ou mesmo harmonia sonora, o registro do crítico sugere, no mínimo, alguma sorte de estranheza ao sequenciar deste modo, e não de outro, os títulos sobre os quais referenda. Não que isso altere alguma coisa, ou mesmo, esconda sob si algo que venha, substancialmente, trazer nova ou diversa luz sobre as fontes, ao longo da história da crítica nacional, já efetuadas. Em princípio, insinua mera obra do acaso, provavelmente. E se não o fosse, teria o crítico aludido ao fato no transcorrer da menção. Portanto, mera obra do acaso lhe cai em boa proporção.

Entretanto, neste estudo em particular, a partir de uma visada diacrônica, um pequeno lampejo parece se movimentar e incidir, mesmo por sugestão, em algum azo referente ao sentido retórico que a ordem selecionada desperta. A sequência parece indicar um percurso que, se não obedece à cronologia de publicação das mesmas, respectivamente ao destaque – 1896; 1882 e 1884 – permite dado vínculo entre as titularidades por apontarem, dentro da indeterminação que cada uma delas exemplariza, uma certa ordem determinada e consequencial: 1. menção direta a espaço de exterioridade; 2. menção a espaço intermediário; e, 3. menção a espaço de interioridade. Em suma: alusões que instigam a uma reflexão sobre o trânsito de aspirações exteriores em direção às lides interiores tanto do sucesso estético quanto consciencial a repercutirem na formação do indivíduo. Ou ainda, à instância da recepção, um rito de passagem rumo a meditar sobre dado conhecimento e/ou nova postura frente a si, bem como aos pares.

A partir da sequência de obras disposta no citado registro de Matos, três considerações a elas antecedentes – veiculadas sob o mesmo designativo: "Advertência" – sugerem interligá-las de modo implicativo e consensual.

Todavia, antes de adentrar no estudo analítico de cada uma das respectivas "advertências", é cabível tecer explanações mais destrinchadas sobre os títulos citados. Em princípio, considerou-se a referida sequência disposta por Matos como mero fruto do acaso. Contudo, pela ordem de registro, o leitor se depara com denominação um tanto estranha para a época; ou seja, uma obra ficcional com nominação *Várias histórias*.

Certo é que após 1943[6], em virtude da padronização do sistema gráfico, os significados distintos relativos aos termos "estória" e

6 Excepcionalmente, só neste capítulo serão distinguidos os termos "história" e "estória" por delimitação de análise. Os demais seguem a norma atual.

"história" foram eliminados. No entanto, a referida obra veio a público quase meio século antes; portanto, ainda validada como oficialmente correta a diferença semântica entre eles. Nesse sentido, no período, o vocábulo "história", ainda determinava contexto específico de ordem factual ou real, calcado na ciência e na razão especulativa; enquanto que ao termo "estória" recaía contextualização inversa; ou seja, de natureza não real, ao feitio de narrativas populares ficcionalizadas por inventividade criativa. Assim, o significado de história" se polarizava diretamente ao de "estória"; de modo similar ao que, em termos gerais, se dispõem realidade e ficção; ou ainda vida e arte. No caso em tela, se tem um título que, sem rodeios ou modalizações, remete inteiramente à exterioridade, sugerindo que o conteúdo ali acondicionado repercute uma série de acontecimentos reais. Mas, tanto por natureza própria quanto por princípio oficial, ironicamente, não o é.

Por este viés, o termo "várias", dentro do contexto em questão, pode remeter a dois sentidos complementares: o de diversidade/diferença, e o de quantidade reduzida ou amplificada. Deste modo, o título *Várias histórias*, por ora, à primeira vista, soa ao leitor a ideia de retrato de acontecimentos reais diferentes ou variados; ou ainda, histórias reais mais ou menos numerosas. Porém, o leitor sabe se tratar de produto de ordem contrária; e, ao abrir o livro, entrará em contato não com "histórias" e, sim, com "estórias". Embora prevaleça o que é, o jogo estético toma vulto a partir da constatação titular primeira; de, em si, verificado índice exterior.

Papéis avulsos é o título que lhe vem na sequência. Observa-se que o sentido geral da escolha dos termos que compõem a expressão revela o mesmo teor indeterminado da publicação antecedente. Porém, pela qualidade referencial do registro titular, diferentemente da inscrição que lhe precede, o leitor está diante de algo que possibilita o trânsito entre qualidades textuais diversas. Dado o

contexto, elas reduzem-se a três. Ou os "papéis" contêm mensagens de natureza literária ou não literária; ou ainda uma terceira: compõe-se o conteúdo por reunião de textos de ambas as qualidades. O vocábulo "avulsos" – isolados, soltos – incrementa-lhe ainda mais a sugestão. No entanto, claro está que, aos moldes do título anterior, a natureza da obra evidencia uma só qualidade. Contudo, no tocante à titularidade que lhe cabe, em termos semânticos, estabelece-se um jogo vocabular em intermediação entre dado sucesso de natureza estética e dado sucesso de natureza não estética. Ou seja, os "papéis" que compõem o volume, por serem "avulsos", podem especificar qualquer natureza de textualidades, servindo-se a uma e/ou a outra.

Por fim, *Histórias sem data*. A referida forma expressiva traz em si eloquência interior um tanto diversa das que lhe antecedem; pois, ainda que indeterminada, evidencia com pertinência uma só e precisa determinação.

Pois bem, em verdade, tomada pelos modelos padronizados, poder-se-ia detectar no formato instituído, diferentemente dos anteriores, um alvitre de incoerência interna. Por um lado, se se trata de "histórias" vivenciadas no espaço da realidade, evidenciam-se acontecimentos factuais no tempo e no espaço que, embora podendo não se atinar o momento das respectivas ocorrências, de fato, no tempo se deram. E, se ocorreram, incidiram em datas precisas, apenas não divisadas. Observa-se que o reconhecimento dos sucessos (histórias) em datas não reconhecidas ("sem data"), depende não das ocorrências em si, mas da fonte que as indica; portanto, situada fora delas. Fator este que, se não elimina a questão, abre campo para outra, e mais específica, possibilidade.

Assim, a inscrição titular *Histórias sem data* dinamiza-se por diversa vertente: a de volver-se por si, enquanto linguagem/verbo, sem a dependência de qualquer elemento exterior a fim de estabelecer-se como constructo de coerente formação. Isso se

manifesta pois, para que se minimize a aparente incoerência interna, naquela oportunidade, obrigou-se a reduzir a expressão àquele terceiro elemento externo a ela, recaindo sobre ele a instância de perder-se no tempo. Nesta diversa vertente, não. Não há o outro. Tão somente os elementos a lhe comporem a expressão verbal titular: histórias / sem / data. Por este viés, uma fração aparentemente eliminaria a outra, pelo constructo associativo de valores antitéticos.

Os vocábulos "sem data" negariam o termo "histórias" no que ele congrega em termos de acontecimento real. Nesta perspectiva, a negação do primeiro pelo segundo carece de representação existencial dentro do complexo que compõe – e estrutura – a expressão como um todo, conferindo-lhe unidade: Histórias-sem-data. Assim, a afirmação do segundo remete à negação do primeiro; ou ainda: a negação do vocábulo "histórias" pela afirmação dos respectivos "sem data" orienta sentido na direção de negação das "histórias" negadas; o que remete diretamente para a afirmação do oposto de "história"; ou seja, afirmação das "histórias" transmutadas em "estórias". Portanto, a negação das "histórias" conduz à transmutação delas, no que de fato são, "estórias". Estas, coerentemente sem-datas, mesmo que datadas. O evento se confirma pois, no discurso, os elementos estruturais tempo e espaço, precursores efetivados pelo atuar da instância narrativa – à despeito dos tempos (cronologias) e dos espaços (paisagens) enuncivos que se sucedem por verossimilhança – invariavelmente se presentificam sempre no tempo "agora" e no espaço "aqui", sem qualquer datação de espaço-temporalidade. No espaço discursivo ficcional as "histórias" transmutadas em "estórias" materializam-se por duração atemporal.

Deste modo, a sujeição retórica impregnada na expressão titular *Histórias sem data* remete ou inscreve-se inteiramente na razão de fundamento do sucesso literário, sendo-lhe constructo de única viabilidade. Este parece ser o sentido daquela certa eloquência

interior há pouco sugerida; agora justificada como causa da determinação, pela indeterminação, que culmina por precisar.

Em suma, a sequência dos títulos como apresentada por Matos – ironicamente por sugestão de certo ato falho, ou mesmo ordenado-lapso-involuntário – expõe o percurso que espelha e revela o projeto criativo do sujeito-autor Machado de Assis: da consciência exterior, vinculada à figura do sujeito, à consciência manifesta pelo trabalho do narrador machadiano na apresentação multi-semantizada no constructo discursivo do universo estético que institui.

Deste movimento gerativo, o vocábulo "histórias" que encerra o primeiro título *Várias histórias* abre o terceiro *Histórias sem data*; e neste, consagra-se a transmutação de "histórias" reais em "estórias" esteticamente elaboradas (ficcionais); exigindo-se retroagir ao primeiro a fim de replicar-lhe o sentido atualizado pelo último: (... *histórias* ← *Histórias*...). Como o terceiro materializa inteiramente o espaço literário, o mesmo ocorre com o primeiro; e, por projeção em trânsito, maculam os elementos intermediários do segundo *Papéis Avulsos*, equalizando-o ao papel que nele também se vitaliza: o próprio do advento literário.

Uma vez disposta a ordem singular do sugestivo relato, cuja acepção conclusiva só reafirma a sintonia estética que varre a vertente narrativa da produção machadiana, visa-se então analisar as relações que se estendem entre os discursos das três "Advertências". Vale salientar que o clima que paira sobre as análises adquire um tom um pouco diverso do até aqui apresentado, pois se trata de considerações moduladas pelo título "Advertência".

De modo geral, o vocábulo traz ações prologominais com o fito de elucidar sobre alguma particularidade do tecido ao qual se conjuga. Mas, também, fora deste contexto, remete a aviso, aconselhamento ou mesmo reparo. Assim sendo, tais dispositivos, na

medida em que se apresentarem os segmentos advertidos, poderão ser acionados na busca de discutir certas particularidades, tanto deles em si quanto das obras às quais remetem.

Como na parte anterior seguiu-se a conformação em crescendo, ocasionalmente proposta por Matos, opta-se agora por bater em sentido contrário. Isto é, analisar as três "advertências", partindo de *Histórias sem data* – comunhão entre título e natureza primordial da obra – em direção de varredura sobre as duas que lhe completam unidade; e, deste modo, buscar boa ventura no delineamento do ciclo.

Histórias sem data

O tecido "Advertência" referente à publicação da obra em tela, em termos quantitativos, é o menor deles, não ultrapassa um número de poucas linhas:

> *De todos os contos que aqui se acham há dous (sic) que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título Histórias sem data parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas (sic) que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação* M. DE A. (Assis, 1997, v. II, p. 368, grifos todos do autor).

Alguns detalhes merecem destaque nesta breve passagem. De modo geral, vincula o conteúdo do volume ao título, evidenciando – em princípio – preocupação com demarcadores temporais: *"De*

todos os contos que aqui se acham há dous (sic) que efetivamente não levam data; os outros a têm" (Assis, 1997, v. II, p. 368, grifos todos do autor). No entanto, sugere estendê-la sobre a reação do receptor, sem nunca perder primazia sobre o título empregado: *"[...] de maneira que este título* Histórias sem data *parecerá a alguns ininteligível, ou vago"* (Assis, 1997, v. II, p. 368, grifos todos do autor).

É considerável a forma como vêm registradas as tais informações. No imediato, ao privilegiar o estatuto de tempo atrelado ao dêitico[7] adverbial de lugar *"aqui"*, o modo como as informações vêm impressas suscita duas modalidades de leitura. De um turno, focaliza o livro para fora, a partir de menções de registros temporais (datas) em que as narrativas – agora[8] nele reunidas – verificaram-se de fato. De outro turno, focaliza o livro para dentro; isto é, as demarcações temporais ocorridas nos enunciados das narrativas que compõem o volume.

Por devida vez, parece que o chão é retirado de sob os pés do receptor, pois sendo advérbio de lugar, a informação remete, ambiguamente, a dois espaços distintos: não só ao lugar de onde se profere o registro de advertência, como também ao lugar onde "os contos [...] se acham". Como o leitor tem às mãos o livro físico, o referido segmento arremessa-o, por decorrência direta, a um terceiro espaço modalizado por investimento paradoxal: para fora e, em simultâneo, para dentro. Em suma, para um não-lugar[9] de lugares. Jogado para fora, significa privilegiar o espaço exterior ao

7 Identifica-se o dêitico como vocábulo "cuja significação referencial só pode ser definida em função da situação, do contexto, do locutor e do receptor de um ato de fala" *(Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa)* (https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/explicacao-sobre-deicticos/29189, 20.06.19).

8 "O conceito de dêitico abrange também os tempos verbais organizados em função do momento da enunciação, marcado pelo advérbio **agora**" (https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/os-tempos-verbais-como-deiticos-temporais/34319, 20.06.19).

9 Expressão diversa ao sentido que lhe confere Marc Augé.

livro, ao atrelar as informações sobre datas à publicação das estórias, originalmente, em outros veículos de comunicação. Isto ganha validade também no registro de Matos (1997, v. II, p. 20-1, *grifos do autor*; **grifos nossos**):

> Encarado o assunto por face diferente, parece que o ato de contar [...] teve duas causas: – **a obrigação de colaborar em jornais e revistas, como o fito de ganhar dinheiro e satisfazer a pedidos; a tendência íntima de seu espírito**. O que tudo leva a dizer que são os contos, na quase totalidade, escritos de ocasião, feitos sob o compromisso da hora marcada. Disse, e aqui repito, que as histórias contadas por ele se ressentem desta falta. O próprio título de algumas *coleções* assim o indicam: *Papéis Avulsos, Páginas Recolhidas, Histórias sem data* [...]. **Recolheu o autor a vária produção, espalhadas pelas folhas do tempo**.

Voltar-se a atenção sobre as textualizações ali espacializadas determina focalizar diretamente os enunciados que especificam cada uma das narrativas do volume; a fim de, neles, encontrar-ou-não possíveis registros expressos datados na composição das estórias. Nesta modalidade de leitura, o alerta é o mesmo: *"há dous (sic) que efetivamente não levam data expressa, os outros a têm"* (Assis, 1997, v. II, p. 368, grifos todos do autor)..

Nesses termos, os contos que configuram o livro são em número de dezoito. Dezesseis deles apresentam explicitamente indicações de datas no decorrer enuncivo. Apenas em dois – "A Igreja do Diabo" e "Conto Alexandrino" – elas não aparecem em expressa evidência. Entretanto, mesmo nestes, o tempo transcorre, vez que a estória é narrada e, por isso, obrigatoriamente, sucede no tempo enunciativo do "agora" e, no plano do enunciado, edifica-se por transformações de estados ao longo do espaço e do tempo. Portanto, explícito ou

não, todas as estórias movimentam-se no tempo. No caso das duas referendadas, apenas para exemplarizar, registra-se:

> – Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos (Assis, 1997, v. II, "A Igreja do Diabo", p. 370).
>
> *
>
> O Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo. Tinha alguma idéia *(sic)* cruel no espírito [...] qualquer cousa *(sic)* que, neste breve instante da eternidade, o fazia crer superior ao próprio Deus. Mas recolheu o riso, e disse:
>
> – Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos [...] (Assis, 1997, v. II, p. 370)
>
> *
>
> Uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto [...] (Assis, 1997, v. II, p. 371)
>
> *
>
> – Levou-me o manto, ao cabo de trinta dias, mas deixou-se a maior alegria do mundo: a realidade da minha doutrina (Assis, 1997, v. II, "Conto Alexandrino", p. 411).

Por este ponto de vista, o leitor se vê entregue a um sortilégio explanativo de pouca validade sintomática no que compete referência ao respectivo título. No ato da leitura, caso privilegie a realidade externa, depara-se com a evidência de que os contos foram publicados e datados em consonância às datas em que, originalmente, vieram a público em revistas e/ou jornais. Caso privilegie o contrário, depara-se com o fato: os dois contos referenciados *"não levam data expressa",* modulam-se segundo registros temporais tanto pela conjuntura enunciativa quanto por demarcações temporais nos respectivos enunciados.

No que tange ao registro explícito do advérbio de lugar *"aqui"*, bem como pela presença implícita do advérbio de tempo *"agora"*, a informação torna-se ainda mais contunde e ambígua ao leitor. Ora, o dêitico "aqui" determina agora o lugar onde o registrante se encontra; e este vem exposto, no enunciado da "Advertência", pelo desígnio gráfico "M. DE A.". Nestes termos, em princípio, sugere-se patente a ligação entre o registro de capa Machado de Assis e o que firma o texto da respectiva "Advertência": "M. DE A.". Entretanto, o que poderia se esconder sob tal grafia? Ou melhor, por que se subscrever sob um criptônimo[10], uma vez visivelmente identificado na capa?

Em "Nota editorial – organização da presente edição", Coutinho (1997, v. I, p. 14 , grifos todos do autor) registra:

> *Machado de Assis escreveu cerca de duzentas peças que se podem incluir no gênero conto. [...] Para dar idéia (sic) da variedade de colaboradores, ou por outra razão qualquer, havia necessidade de esconder a autoria, de modo que grande parte dos contos apareceram assinados com pseudônimo, criptônimo ou mesmo sem assinatura [...]*
>
> *De tão vasta colaboração, recolheu o autor sessenta e oito, para os volumes que organizou* [...].

Todavia, isso não resolve a questão, pelo óbvio motivo destacado. O sucesso intrigante é o fato da dupla afirmação de personalidade; a dupla afirmação da personalidade pela negação dos registros nela. Por mais que se aproximem, não deixam de suscitar estranhamento pois, se o registro de capa identifica o sujeito-autor Machado de Assis, o de dentro por que não haveria de manter-lhe a escrita?

10 Ocultar o nome por intermédio de iniciais ou de anagramas do próprio nome. Observa-se que Machado utiliza o mesmo recurso ao firmar a "Advertência" referente a *Várias histórias;* e não o faz em *Papéis avulsos*.

Vários são os motivos que levam ao uso de se encobrir por meio de símbolos gráfico-verbais instituídos por pseudônimos, heterônimos, criptônimos etc. Machado de Assis, inclusive, foi mestre praticante da disposição. Como referendado por Coutinho, *en passant,* nas publicações avulso-periódicas a ocorrência até atesta justificativa plausível para tal atitude. No caso em específico, o fato ordinário nas referidas disposições deixa rastro de certa extra-ordinariedade em pseudo-encobrir-se sob o véu da transparência "M. DE A.". Portanto, talvez, a questão não seja de identificação de um em outro, vez parecem jorrar da mesma fonte; mas sim, o que é esse outro, repercutindo-se em sentido de estranhamento. Duas frentes processuais se abrem neste propósito: o duplo e a repetição.

Sigmund Freud trata destes segmentos em artigo de 1919, sob título "Das Unheimliche", traduzido por "O Estranho" ou "O Inquietante". Em 1917, Chklovski[11] já havia desenvolvido o conceito de singularidade como um dos procedimentos do sucesso artístico, instituído sobre as bases do estranhamento. Não é pretensão reproduzi-los e, sim, buscar um pequeno remendo que possa incidir alguma luz adaptativa sobre o problema aqui estudado. Se é que haveria problema. Como acredita-se que sim, o caso demanda um pouco de flexibilidade imaginativa, talvez não calcada piamente na razão.

O "duplo" é circunstância recorrente em processos de repetição. Entretanto, o recurso que se deve acessar para produzir sentido e, deste modo, despertar sensação de estranhamento ou de inquietação não pode estar subjugado à inócua revisitação de dado sucesso conhecido e usual, mas à re-petição/re-vivência dele no que dispõe de diferença e/ou novidade. O fato de que "apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando

11 "A arte como procedimento", in: *TL – Os Formalistas Russos.*

normalmente falaríamos apenas de 'acaso'" (Freud, 1919/1970, p. 265). Ou então, "o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu" (Schelling *apud* Freud, 1919/1970, p. 269). Nesse sentido, o duplo assume – em simultâneo – a figura de uma persona; bem como a busca a essa tal persona. Ao passo que se lança, busca-se no ensejo de que aquela ou aquilo, mais do que a represente, a materialize sob outra conformatura. Assim, o eu que se lança é-e-não-é o eu que se projeta ser. Desta maneira, a cada investida, a figura de si revalida-se de modo diverso; e, incorformada, transfigura-se novamente em eu de outro-eu. O reconhecimento, não de si no outro, mas do processo de si é justamente a repetição da diferença de si em outro. Aí desperta em si o estranhamento que o aproxima de si mesmo. Para o olhar exterior[12], o fato se estende pois, a espera do outro, pelo outro, vê-se chocada com o outro fora de si mesmo – modalizado por registro de ordem diversa: um símbolo, um traço, um criptônimo etc –, movimento inquietante e estranho que pode conduzir ao alarde ou mesmo à indignação diante da vivência repetitiva do fato.

No caso em tela, o estranhamento ocorre pela espera em também encontrar na "Advertência" a firma Machado de Assis, que acaba de se inquietar diante do registro "M. DE A". E é este estranhamento interno ao proceder textual que provoca a inquietação no estatuto receptivo, ao se deparar não com o encoberto do descoberto, mas com o descoberto do descoberto, na condição de diferenciado.

Este jogo, talvez agora descoberto, é que deve determinar a real validade de partida. A de não se esconder sob nenhuma forma de proposta gráfico-simbólica; mas, de formular na prática do duplo estranhado a própria transubstanciação de sujeito em estatuto de

12 "Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes (estranhos) ao contar uma história", escreve Jentsch, "consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato [...]" (Jentesch *apud* Freud 1919/1970, p. 256).

linguagem que de dentro olha para fora. Neste estado de si – não sendo si, e sim, linguagem – permuta-se em espacialidade tanto exterior quanto interior ao redigir:

> *Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas (sic) que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado* (Assis, 1997, v. II, p. 368, grifo todo do autor).

Em virtude da repetição em duplo manifesta da grafia-símbolo "M. DE A.", desperta o inquietante desvirtuamento dos espaços internos e externos, amalgamando-os em espaço estranhado, indício inequívoco do que se posta à espera: a unidade do acontecimento artístico que se abre a partir do espelho da "Advertência".

Por fim, arremata em explicação à não-explicação:

> *E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação* (Assis, v. II, 1997, p. 368 , grifo todo do autor).

Ou seja, a repetição do título, na diferença do título: *Histórias sem data*. Em suma: do estranhamento dele à ironia nele latente.

Papéis avulsos

Os contos reunidos em *Papéis avulsos* vêm a público em 1882, apenas um ano após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A referência seria de pouca valia se não fosse a relevância que assume, também em narrativas curtas, a partir deste volume. Menciona Pereira (1988, p. 225):

> Machado custou muito a firmar-se como contista; entre 1860 e 1870, quando já é destro nas crônicas, no conto ainda é fraco e indeciso. Mas, depois de *Papéis Avulsos* revelou-se um mestre no gênero.

Portanto, se há o *status* de autor maduro desde as *Memórias*, o mesmo se constata em relação à consciência e à envergadura técnico-criativa apresentada a partir dos *Papéis*.

De modo geral, de 1882 adiante, Pujol (1934, p. 166-167) destaca:

> O estylo *(sic)* destes contos é a mesma encantada maravilha das *Memórias Posthumas de Braz Cubas (sic)*, a mesma graça sorridente a mesma harmonia e nobreza da frase *(sic)*, mesma seducção *(sic)* da beleza *(sic)* perfeita. A ironia de Machado de Assis, como atitude *(sic)* moral da sua concepção da vida e do tragico *(sic)* conflicto *(sic)* da alma humana, é talvez nestes contos menos amarga do que no *Braz Cubas (sic)*. É uma ironia alada e subtil *(sic)* condescendente e affectiva *(sic)*, ironia de misanthropo *(sic)*, em cuja alma a fatalidade e a contingencia *(sic)* das coisas operou uma reacção *(sic)* de benevolencia *(sic)* e sympathia *(sic)*.

Oposta à *Histórias sem data*, a advertência dos *Papéis* vem firmada pelo registro "Machado de Assis", bem como acrescida de data: "Outubro de 1882". Em termos de volume, é o tecido de maior extensão das três advertências selecionadas:

> *Este título de Papéis Avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas*

> *de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.*
>
> *Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): "E aqui há sentido, que tem sabedoria". Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.*
>
> *Deste modo, venha donde vier a reproche, espero que daí mesmo virá a absolvição.*
>
> Machado de Assis
> Outubro de 1882
> (Assis, 1997, v. II, p.252, grifo todo do autor)

Vários são os apontamentos que despertam atenção neste texto. O primeiro deles é o fato de, aparentemente por destaque expresso, estar mais para nota de defesa do que para qualquer outra denominação. Diz-se aparentemente, pois, só o introito sugere advir daquela conjuntura:

> *Este título de Papéis Avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo todo do autor).

Neste sentido, em ao menos três instantes, joga com o julgamento do receptor, construindo e, em simultâneo, desconstruindo o referido conteúdo. E o faz por retórica de base subliminar afirmativa, ao passo que desvirtuada por dissimulação. Quer dizer: afirma que o volume apresenta orientação desprovida da natureza que sabe realmente ter; no entanto, pelo uso de elementos modalizantes – "parece negar" (mas não nega); "uma certa unidade" (unidade precisa); faz crer (mas não se verifica) – promove uma reviravolta e, suspendendo a possível negativa da afirmação, retorna ao sentido de unidade estética que a obra exemplariza. Por esse recurso é que ainda mais desestabiliza o leitor ao fechar o conjunto por uma expressão síntese do processo utilizado: *"A verdade é essa, sem ser bem essa."* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor).

O que faz os dois segmentos desta oração não se negarem mutuamente é apenas um pequeno vocábulo enxertado na segunda: *"bem"* que, neste caso, ameniza, mas não exclui a primeira, cuja potência centra-se toda no vocábulo "verdade". Assim, qual é a verdade: "essa"? Ou não-"essa"? Ação discursiva que dispõe recorrente licitude tanto a uma quanto a outra. No entanto, de que verdade se fala? Ou ainda, que modalidade de verdade se discute? Por este motivo é que, na primeira parte deste ensaio, possibilitou-se associar ao título em tela a posição intermediária, vista apenas por outro prisma. Contudo, apesar dos meios, culminam no mesmo centro: umas aparências de transitividade que revelam apenas e somente a verdade estética, tanto titular quanto narrativa.

O fator a confirmar a assertiva deste dispositivo de linguagem é que o discurso assume um tom textual que só em aparência atende ao teor dissertativo requisitado por um texto desta natureza, visto ziguezaguear entre polos opostos. No seguimento, incrementa-se ainda mais, por empenho elucidativo de linguagem modalizada em discurso metafórico:

> *[...] não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo todo do autor).

O ponto, ou melhor, a ponte de conexão entre as duas instâncias citadas – interligando dois níveis distintos – estende-se pelo transmutar do indicativo *"o autor"* (no primeiro) ao metafórico *"do pai"* (no segundo). Observa-se que, ao final do texto, além da datação, firma-se a assinatura "Machado de Assis". Portanto, não haveria razão direta em se valer de registros vocálicos distintos para designar a mesma comunhão de personalidade; ainda mais, fora dela mesma, pois a especifica em terceira pessoa. Este fato reforça o sentido que transita da exterioridade à interioridade discursiva; ou seja, do manifesto ao universo do "autor" à finalidade última e única do manifesto ao universo do narrador machadiano: o "pai" metafórico no/do discurso literário.

Após fechar a questão, por meneio irônico, expande o círculo ao levar o problema – já encobertamente resolvido – para discussão de modalidade textual, passando de genérico (*"Papéis"*) a gênero: *"Quanto ao gênero deles"* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor) (que sabe muito bem qual seja), sobre o qual desliza sorrateiramente: "[...] *não sei que diga que não seja inútil"* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor). Esta forma de retórica conduz a duas consequências concêntricas: diz sem dizer e constrói uma segunda ponte; recurso apropriado para deitar-se fora, e jogar o suposto "imbróglio" no colo dos receptores – *"O livro está nas mãos do leitor"* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor). Desse modo, por outra vez, primeiro pressiona a ferida para depois – valendo-se do mesmo expediente recursivo em terceira pessoa (*"do leitor"*) – criar a ilusão de amenizamento sobre tarefa que o receptor nem sequer manifestara interesse e/ou responsabilidade em contrair, embora sobre si já a tenha contraído.

Deste ponto, observa-se a construção de ainda outra ponte – *"Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são* [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor) – erigida sob novas relações antitéticas. A mais contundente é a que antepõe, ao oficio do advertir, a dissimulação do defender-se. Ora, a expressão *"Direi somente"* diz o quê? Em termos discursivos, registra que o terreno construído é completamente movediço. Inicia por uma conjunção subordinativa condicional *"Se"*, seguida por vocábulo de natureza modalizante *"parecem"* e, agora, a implosão do conjunto: *"meros contos"*. O termo "meros" assume função adjetiva, qualificando o substantivo masculino plural "contos" que, por devida vez, referenda acontecimento estético de especificidade narrativa; portanto, o vocábulo cerne da discussão. Assim, observa-se o embate entre eles: *"meros"* – puro, simples, hipotético – *"contos"*: modalidade estético-narrativa reverberada, pelo inverso, no embate contido na sequência: *"que o não são"*. Ambas as disposições volvidas ao termo *"páginas"*: instância mais específica do que *"Papéis"* que lhe vai na conformação titular. Como resultado, o leitor atento se perde no entremeio destas locuções impostas e circunstanciadas. Trata-se de recurso retórico para introduzir a aparente instância que insurge do referido procedimento: defender-se. A pergunta se repete: defender-se de quê? Observa-se que, desde o primeiro momento, tudo está muito claro na consciência machadiana. Então, o despejo recursivo implantado recai inteiro sobre o jogo da retórica, vertido em retórica do jogo, que se mantém.

Inicia "autodefesa" pelas *"segundas"* (as páginas que não seriam contos), convocando os leitores das *"primeiras"* (as páginas que seriam *"meros contos"*); destas, implicando duas outras entidades contraditórias: o santo evangelista João e o filósofo ateu Denis Diderot. Ambos criaturas. O primeiro, tendo por referência a passagem inicial de Apocalipse 17: 9 *"Aqui há sentido, que tem sabedoria"* (Assis, 1997,

v. II, p. 252, grifo do autor), citação que, embora interrompida por Machado, prossegue no discurso bíblico – "[...] As sete cabeças (da besta) são sete montes, sobre os quais a *mulher* (grifo nosso) está assentada"[13] – se reveste de jogo intertextual pautado, no conjunto, por simbologias que ocasionam inúmeras e dicotômicas leituras, vez se tratar de livro de revelações e projeções futuras. Portanto, reflexo de vários sortilégios especulativos na história da cristandade.

Desta disposição abrem-se, ou melhor, remontam-se outras duas: (1.) a associação a Diderot (ateu, apesar da formação religiosa) como representante humano referente à qualidade da "prostituta", advinda da simbologia "mulher assentada" sobre as "sete cabeças"; as sete colinas onde reina a cidade de Roma – a "mulher que é Roma, em Apocalipse 17:1-6, será julgada por prostituir toda a terra, ela contém um cálice de ouro, transbordante de abominações e imundícies de sua prostituição [...]" – em concomitância à mulher bendita. (2.) associação à João Evangelista, assentada sobre a cidade do Vaticano (dentro da cidade de Roma, embora independente desta), cujo símbolo é uma mulher segurando um cálice; bem como também o é da Igreja Católica, ali referenciadas à figura de Fides (deusa da mitologia romana que rege o compromisso à palavra dada como base da sociedade e da ordem política), símbolo da fé católica fundamentada na eucaristia (ação de graça a Deus) e na devoção à Virgem Maria.

Contudo, observa-se que em ambas as disposições transparece uma certa controvérsia de sentidos quanto à interpretação figurada dentro do referido capítulo 17, do livro do Apocalipse. Ou seja, a figura da mulher que segura um cálice de ouro, no que tem de abominável e imundo, segundo Ap 17:4, também se vê retratada nas

13 E complementa (que continua, embora omitido): "E são também sete reis: cinco já caíram, e um existe; outro ainda não é vindo; e, quando vier, convém que dure um pouco de tempo (17:10). E a besta, que era e já não é, é ela também o oitavo, e é dos sete, e vai à perdição (17:11)".

moedas papais, ao passo que uma/outra mulher, também segurando um cálice, representa a cidade do Vaticano, sede do império Papal. Pois bem, controvérsias à parte, parecem transparecer dois impérios: o dos princípios divinos, representado pelo Vaticano; e o dos princípios profanos, representado por Roma. Daí, talvez, a implicação direta e remontada, respectivamente, às menções concebidas pelo "santo" e pelo "ateu".

As especulações interpretativas ocupam os afazeres de teólogos e estudiosos de textos desta natureza. No caso em destaque, tanto para a construção quanto para a destruição, em virtude do sentido a se conferir ao vocábulo "apocalipse", ao longo da história da cristandade humana. Entretanto, inscreve-se ainda no referido livro: aqueles que leem, entendem e aplicam a sua mensagem serão bem aventurados (livre transposição a partir de Apocalipse 1:3; 22:7, capítulos e versículos que abrem e encerram a referida escritura). Assim, para bem lhe compreender o real intento de sentido, carece-se da sabedoria que vem de Deus e da ajuda daqueles que a estudam (livre transposição a partir de Atos 8: 26-39 e Tiago 1:5).

Este ponto conduz de volta ao texto machadiano. Em exato às duas figuras que aparecem no parágrafo primeiro: uma que o abre; e outra que o fecha. São elas, respectivamente, o "autor" e o "pai". O primeiro pode ser associado, metonimicamente, às figuras daqueles que as estudam (as escrituras sagradas); e o segundo, metaforicamente, à figura soberana {*"que a obrigação do pai fez sentar-se à mesma mesa"* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor) de Deus}; o "pai" por excelência. E ainda, em paralelo, o trânsito da advertência autoral à supremacia da totalidade na unidade do discurso literário. Portanto, mais uma vez, se pergunta: defender-se do quê?

E retoma andamento após *"'E aqui há sentido, que tem sabedoria'. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra"* (Assis,

1997, v. II, p. 252, grifo do autor). Quer dizer, outro pântano. Qual é "aquela palavra" com a qual, ao defender-se, irá se encobrir? Parece que o fim está em não ter fim. E a intenção, desde sempre, é a de promover incrustamento de camadas sobre camadas, umas entremeadas às outras, em profusão de retóricas labirínticas, a despeito de suposta e simples disposição de linguagem. No imediato, *"Menos a sabedoria"* pode se referir à relativização/negação da própria ciência na tarefa que executa (auto-avaliação intelectual); como – e em simultâneo – a ação de excluir-se o segundo segmento do período (disposição de linguagem): o próprio, a fim de restar somente, neste caso, o primeiro segmento da oração: *"E aqui há sentido"*. Em verdade, que não é propriamente *"aquela palavra"* por ser uma expressão verbal constituída de palavras, mas que não deixa de representá-las pela *"palavra"* no sentido de um conjunto de palavras, para somente, a partir daí, defender-se, *"das primeiras"* páginas (as que poderiam ser *"meros contos"*) com a assertiva de que não são *"meros"* – puros, simples, hipotéticos – *"contos"*, mas, pura e simplesmente, expressão distinta de qualidade única: CONTOS, sem necessidade exterior alguma de adjetivação (*"meros"*), vez que o são. Portanto, em verdade, "[...] *aqui há sentido, que tem sabedoria"*. E *"Menos a sabedoria"* repercute e qualifica a mais singular ironia.

No que se refere à defesa a partir do pronunciamento do filósofo Diderot, deixa-se para abordá-lo em conjunção com a análise da "Advertência" relativa à última seção aqui selecionada, pois lá emerge-lhe por epígrafe. Deste modo, referenda-se que o jogo inter/intra/discursivo posto em andamento pela firma datada Machado de Assis, em verdade, menos defende e mais, contraditoriamente, executa o que promete na base titular do próprio discurso: advertir o leitor. E o faz pelo prisma de que nele há sentido e sabedoria ao forçá-lo – pelo exercício da leitura – na prumada de formar-se em relação à própria existência; na medida em que, metaforicamente, os *"Papéis"*

encarnam os próprios receptores que, *"Avulsos"*, desempenham papéis das mais diversas qualidades.

Nessa perspectiva, a metáfora que insurge de modo subjetivo no interior do tecido contextual, objetivamente, lança-se para fora – modulada pela aparente ilusória retórica da auto-defesa que o discurso (dis)simula –, ganhando as lides da existência (apenas que agora, pela retórica da inversão reconciliadora) do *"autor"*: escoamento dos contos ao *"pai"*: escoamento da vida. Por isso, talvez, a assertiva então determinada: *"A verdade é essa, sem ser bem essa"* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo do autor).

Várias histórias

Sobre o referido volume atesta Coutinho (1997, v. I, p. 89):

> Depois de ter publicado, em 1895 (sic), uma excelente coletânea de contos – *Várias Histórias* – em que mostra a sua extraordinária compreensão do gênero – seja na maneira de armar, com admirável sentido de síntese, uma história na mais pura tradição maupassantiana, seja até alargando as perspectivas do gênero, substituindo o enredo pela captação de um estado de alma, ou pela transmissão de uma atmosfera – antecipando-se às conquistas dos modernos utilizadores do gênero – tudo isso através de um virtuosismo de forma e de essência que o nivela aos melhores cultores internacionais do conto [...].

Nesses termos, o leitor se depara, em status de abertura da referida obra, com o seguinte texto de advertência:

ADVERTÊNCIA

Mon ami, faisons toujours des contes...
Le temps se passe, et le conte de la vie
S'achève, sans qu'on s'em aperçoive.
DIDEROT.

> As Várias Histórias *que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimèe o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.* M. de A. (Assis, 1997, v. II, p. 476, grifo todo do autor).

O tecido que toma vulto vem antecedido pela epígrafe de Denis Diderot; a mesma que aparece traduzida no texto de advertência de Papéis avulsos. Naquela oportunidade, ocorrida 14 anos antes, registra:

> *Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso* (Assis, 1997, v. II, p. 252, grifo todo do autor).

Ainda na referida oportunidade, o motivo para trazê-la a público vem a propósito da aparente defesa em relação às páginas *"que parecem meros contos"*, usando a citação de Diderot para sustentar a validade do sentido estético neles inserido. E não só neles; mas, na repercussão em paralelo no discernimento que se pode imprimir à vivência para-literária. Talvez por isso, na citação, narrativize Machado de Assis: *"mas até aconselhava um amigo a escrevê-los..."*; comparando a brevidade do conto com a brevidade da vida, permeadas pelo prazer contagiante do fazer no primeiro, estendendo-se para o segundo; à despeito da duração de ambos.

Por intermédio da citação, restaura o sentido do texto de 1882 *(Papéis avulsos)* e o dispõe como lume condutor do de 1896 *(Várias histórias)*. Mas não só isso. Também recupera o de 1884 *(Histórias sem data)*, no que ele tem de fundamental e definitivo. Em princípio, pela recorrência titular entre as três conjunturas textuais, acresce-se a citada recuperação do aforismo de Diderot em texto registrado pela firma Machado de Assis, em *Papéis avulsos* (1882), aqui firmada pelo emblema "M. de A."; que, por devida vez, recupera a assinatura em *Histórias sem data* (1884). Portanto, pode-se inferir que o texto de "Advertência" em *Várias histórias* (1896) tem por veia principal constituir-se em re-escritura atualizada do conjunto das anteriores.

Entretanto, dizer apenas re-escritura esbarra no infortúnio da generalização superficializada. Nesse sentido, parece que o texto em estudo traz a lume, com maior consistência, uma razão superior que venha a justificar a tomada de posição frente à própria escritura. Deste modo, é em *Várias histórias* que, juntando os dispositivos anteriores, centra atenção integral à relação entre qualidade e quantidade no tocante à natureza e conformatura do gênero. Assim, inicia discussão:

> As Várias Histórias *que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se*

> *não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público* (Assis, 1997, v. II, p. 476, grifo todo do autor).

A aparente descontração ao transmitir a mensagem, de imediato, colide com razão de profundidade que parece encobrir. Isto sugere ocorrer pelo fato de a consequência injustificar a causa, senão ao menos, desconversá-la. Observa-se que, sorrateiramente, registra-se um fator delimitante com validade restritiva, como se, de fato, a quantidade fosse razão determinante de qualidade maior ou menor. Este jogo de esguelha só se tornar evidente linhas abaixo quando confrontado com: "[...] a*os que acharem excessivos esses contos"* (Assis, 1997, v. II, p. 476, grifo do autor). Ora, se no primeiro momento ordenou-se restrição à quantidade numérica das narrativas que compõem o volume; agora, é motivo de "desculpas" pelo excesso que poderia o volume conter. Portanto, mostra-se sugestiva a metodologia de desqualificação da quantificação no tocante ao corpo efetivo da obra. Dessa maneira, na constituição das narrativas do volume, por discurso irônico, aponta sentido de desimportância quanto ao número de páginas (similares à "páginas" advindas em *"Papéis avulsos"* e *"Histórias sem data"*); o faz também em relação à escolha destas e não de outras para comporem as tais *"trezentas páginas"*. O recurso determinado por omissão de informações quanto aos motivos que levaram à seleção destas, incrementa sobre elas a qualidade que têm; valem pelo que são: francos sucessos literários.

Para ainda mais imputar relevância sobre a matéria substancial dos contos, independentemente dos temas que venham a veicular, joga com retórica de despistamento para desqualificá-los frente a outras personalidades incontestes dentro do gênero:

> *Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos*

> *de Mérrimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América* (Assis, 1997, v. II, p. 476, grifo todo do autor).

De fato, as referências são criteriosas. Quanto aos do volume, caracteriza-os como mero ofício *"de passar o tempo"*. Além disso, se *"não pretendem"*; se não são *"daquela matéria"*, nem *"daquele estilo"*, porque foram estes e não outros os selecionados para o comporem? Mero jogo de cena, muito ao gosto machadiano. Mesmo porque, retomando dimensão quantitativa, não é o tamanho *"que faz mal a este gênero"*; e sim, a qualidade; quer dizer, a não observação no que tange a tal quesito. E mais, *"há sempre uma qualidade nos contos"*: o de *"serem curtos"*. Ou ainda, e mais – circunstancial e singularmente – o de serem contos.

Enfim, chega-se ao final/princípio de todo único movimento aqui observado: a sagração do sucesso *poiésico* na modalidade. E o texto em destaque – pela qualidade que esplende – antecipa e projeta sobre os 16 contos a única qualidade que se espera de textos desta natureza: serem, seja como forem; mas, que sejam contos. Esta parece ser a maquinaria que pontualiza a ampla conexão entre o enunciado titular, a "Advertência" e a investidura composicional das 16 estórias elencadas pelo narrador machadiano; vez que edificam possíveis Histórias de/para Várias histórias: a da sempre validade qualitativa do discurso artístico, na medida em que se lança para o palmilhar histórico e, assim, afetar e interferir no respectivo gênero.

O fio que enlaça os três momentos aqui recortados, nessa provável estrutura, conforma-se, ao que parece, em espiral; fechando-se – e-não – na própria projeção. E o conto da vida ironicamente permanece, na permanência atemporal da verdade estética. Para usar termos favoráveis a eles (os tais três momentos advertidos e respectivos desdobramentos estéticos): bem aventurados os leitores, únicos possíveis coletores destas férteis bem aventuranças.

Espacialidade e ironia discursiva em "A Cartomante"

O percurso de composição de *Várias histórias* (1896) toma pulso inicial pelo conto "A cartomante". A opção por tal desígnio, por incluir-se no interior do sucesso narrativo, é de competência do condutor do discurso que, neste caso, traça uma estratégia que o capacite a ter uma visada completa das ações que se dispõe a narrar.

Como dispositivo prioritário e determinante, a retórica discursiva alavancada pelo narrador machadiano lança mão de uma voz que se pronuncia em espaço e tempo posteriores – um "aqui" e um "agora"; a-espacial e a-temporal – ao tempo ("1869") e espaço ("urbano/corte") de ocorrência dos atinentes desdobramentos enuncivos. Associa ainda a este procedimento a posição de situar a voz fora da diegese; deste modo, completamente isenta de qualquer pessoalidade demarcada no interior da narrativa. Esses qualificativos, no caso em estudo, conferem ao narrador o *status* de executor de o exercício funcional modulado por um nível de saber absoluto; projetando-o, assim, em direção ao leitor[14]. Em evidência a tal proceder discursivo, inicia a narração:

> Hamlet observa a Horácio que há mais cousas *(sic)* no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras (Assis, 1997, v. II, p. 477).

14 Tenha-se em consideração os desdobramentos já delineados no tocante ao aspecto de comunicabilidade entre estatutos reais e estatutos para-reais desenvolvidos em passagem já mencionada. Neste e nos demais, se for o caso, opta-se por – redutivamente – simplificar-lhe a disposição.

E prossegue:

> – Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: "A senhora gosta de uma pessoa..." Confessei que sim, então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...
>
> – Errou! Interrompeu Camilo, rindo.
>
> – Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você não sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria [...] (Assis, 1997, v. II, p. 477-478).

Desde antes – referente à modulação da voz narrativa –, um estado intrigante mescla-se ao sugerido teor estratégico. Ele vem à tona em função do título que o narrador confere à história: "A cartomante". A partir daí, dois níveis diversos de saberes conjugam-se na composição do tecido ficcional: o saber racional-onisciente do narrador e uma instância de "saber" oculto da cartomante; pois, embora não seja protagonista (nem nome lhe é destinado), a personagem assume papel de relevo no desdobramento enuncivo por ser-lhe concedida, pela instância narrativa, voz imprescindível dentro do constructo diegético. E mais: em momentos específicos, em aparência, pelo narrador retirar-se de cena e permitir-lhe pronunciamentos por intermédio de discursos diretos – recurso que visa a empreender maior credibilidade informacional – tal atitude discursiva induz o receptor a suspeitar que o saber daquela personagem, de natureza não-racional, impregne, por vezes, o saber do narrador e oportunize que sobre ele se processe atitude de

relativização do pleno saber. O recurso, predominantemente nas modulações de vozes ocorridas em discurso direto, além de conduzir o receptor à imaginação movediça/duvidosa, ainda serve de alento para o narrador libertar-se da necessidade de se manifestar sempre pelo veio da onisciência. Por este viés, abre espaço para disparar variações de efeito irônico às oportunidades circunstanciadas. Em consequência imediata, o receptor pega-se a "ver-navios", pois – pedagogicamente – é deixado à deriva da situação de origem, no que tange ao nível do próprio saber; que, como destacado na citação, tão firme se apresenta logo nas linhas iniciais. Pronto: sugere-se composto o primeiro passo do narrador rumo ao desdobramento do conto de abertura da obra citada (*Várias histórias*); e desde já, talvez, deixar uma marca do modo como age na composição de todas as demais histórias que seleciona para o livro: a irreverência de uma atitude que, antes de mais nada, se disponibiliza a falsear o retrato de situações diversas.

Em termos estratégicos, tomado pelo assédio onisciente, a voz narrativa induz o receptor de "A cartomante" à obrigatoriedade de encetar relação intertextual com Hamlet (1599/1601), de William Shakespeare; exatamente pela passagem mais (re)conhecida e emblemática daquela criação. Assim – como atitude antecipatória –, desde a primeira linha, sinaliza que o produto final do tecido ali tramado mantém diálogo com o teor daquela ao qual se reporta. Então, por mais que induza o receptor a desvirtuamentos e/ou despistamentos da gravidade factual ainda não enunciada, tudo se consolida por atitude dissimulativa. Isto é, o receptor está diante de uma construção discursiva modalizada, não por amenidade sonsa advinda de informação tecida por meio do discurso indireto: "Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo..."; e confirmada pela sequência em discurso direto: "– Ria, ria. (...)"; e sim, por se constituir irreversível e trágica. À contundência deste fator imperioso, causa certa dose de estranhamento pela opção

em selecionar a referida passagem do universo shakespeariano, e não outra. Exata a que, pela constante recorrência de utilização, culminou-se revestida por um espírito de desgaste, movendo-se de fundamento filosófico (sem deixar de sê-lo) à disposição indiscriminada de mero clichê. De imediato, tal atitude suscita certo amplexo bem humorado, ou mesmo eufêmico em relação à gravidade predisposta; residindo aí diversa faceta de implemento irônico que se instaura pelo andamento discursivo. Outro dispositivo a se observar é o fato de que o narrador machadiano, por se constituir em ser de linguagem, não se impossibilita conhecer a obra (*Hamlet*) nem o autor (W. Shakespeare) ao qual referenda. Aqui o disposto abre-se a duas importâncias. A primeira, incrementa a intrusão de uma voz autoral dentro do segmento narrativo, via "Autor-Implícito"; esta recorrente a Shakespeare. A segunda, aponta para o fato singular de que o título da referida obra coincide exatamente com o nome do personagem ficcional que assume a figura de protagonista naquela oportunidade; e lá, sem mediação, profere a própria voz conduzindo os desdobramentos ficcionais em comunhão com as vozes de outros personagens, animados por atores. Nesse sentido, de uma maneira ou de outra, concretiza-se a validade em iniciar a narração explicitando procedimento intertextual. Este fato, somado aos dispositivos de postura discursiva da voz que lhe é operante, garante e fundamenta o estatuto de onisciência de que o narrador machadiano, neste caso, se auto-investe. Desse modo, confere partida rumo ao desdobramento da história, caracterizando os personagens envolvidos na trama. Ao par central, ora por referências adjetivadas – "bela Rita"; "moço Camilo" –, ora por construções que não os qualificam para manifestarem discernimento sobre a leitura do mundo que os cerca:

> Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento [...] (Assis, 1997, v. II, p. 478).

> [...] e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranjou um emprego público (Assis, 1997, Vol . II, p. 478).
>
> [...] Camilo era um ingênuo na vida moral e prática (Assis, 1997, v. II, p. 479).
>
> [...] onde casara com uma dama formosa e tonta [Rita] (Assis, 1997, v. II, p. 478).

Quanto ao outro par – que por estratégia discursiva impõe não se encontrarem – a instância narrativa limita-se a tecer breves considerações de superfície, embora deixando perscrutar razão para tanto: sugerir pelo pouco informar. Assim, lhes delineia personalidades por espaços discursivos meramente sumarizados. Sobre Vilela, mantém quase completo silenciamento, a não ser por registros de profissão, apresentar porte grave e aparentar mais idade do que realmente tem. À cartomante destina tonalidades quanto à aparência e procedência – "Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos" (Assis, 1997, v. II, p. 482).

Pelo exercício de reter e passar a voz para os personagens, o narrador insinua um jogo de revelação e ocultamento de atitudes que pode levar o receptor a derrapar e/ou cair na armadilha discursiva inicial; e, exato por isso, posteriormente, discernir a consciência que se mantém encoberta por trás do referido discurso. O sucesso, talvez, mais perspicaz, ocorra logo após o primeiro parágrafo. Com movimento de recurso calculado – para criar no receptor a sensação de verdade acerca dos fatos que seguirão – o narrador substitui a própria voz em discurso indireto pelas dos personagens em discurso direto, e incide luz sobre a primeira cena recorrente no discurso: o diálogo entre os personagens Rita e Camilo. A questão a considerar nesse deslocamento estratégico de cessão de vozes aos personagens

não recai somente sobre os fatos evidenciados na conversa; mas, e principalmente, sobre a função que tal atitude manifesta como desencadeadora – como se verdade fosse – da validade do citado segundo substrato de saber (o da cartomante), no corpo da história. Consciente, por articulação discursiva de disparo irônico, o narrador se exime de veicular tais informações. A consequência imediata desta ordem é a de fomentar a ilusão de um princípio de inferência na tela mental do receptor de que o motivo central da visita de Rita à cartomante não passe de volubilidade sentimental de "bela" moça – "Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria..." (Assis, 1997, v. II, p. 478) –, aparentemente relativizando para menos o teor trágico do desdobramento dos fatos, concretizado pela sugestão retórica interposta, e já disparada, no parágrafo inicial da narrativa.

Oportuno observar que no transcorrer do diálogo – composto por quatro falas de Rita e três mais uma (em discurso indireto livre: "Vilela podia sabê-lo, e depois[...]") de Camilo –, inconsciente ou inadvertidamente, por seis vezes ocorre a repetição do vocábulo "saber". De todos eles, um se impregna de valor determinante. Trata-se de emprego especial intercalado à conversação de ambos. Assim, o narrador retoma a condução do discurso e, por via indireta, profere: "Depois, repreendeu-a;" (Assis, 1997, v. II, p. 478). Logo após o registro do "ponto-e-vírgula", recurso que impõe uma pausa mais intensa, prepara terreno para valer-se – por intermédio de discurso indireto livre – de forma expressiva de máxima potência: "[...] disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. *Vilela podia* ***sabê-lo****, e depois* ... (Assis, 1997, v. II, p. 478, grifo nosso). Neste ponto do discurso, verificam-se duas consequências cruciais: o modo de introdução do terceiro personagem diretamente implicado na trama (Vilela); e a relativização, aos moldes subliminar e antecipatório, que aponta para uma quebra da qualidade eficiente do saber da cartomante, pela

incidência do saber racional e onisciente do narrador ao comungar num mesmo espaço as duas vozes implicadas pelo uso do discurso indireto livre: a da personagem e a do narrador. Desse modo, sem o afirmar – afirmando –, introduz Vilela e antecipa por suspeição o que repercutirá na trama pela faceta encoberta do saber que a parte onisciente da voz narrativa traz em si, sobre o duvidoso e falso-saber da cartomante. Oportuno destacar que, em termos discursivos, a pontuação que encerra o discurso indireto livre – as reticências – sugere incrementar papel revelador: o de posicionar-se como indicativo simbólico de negação da ironia até então imposta aos segmentos implementados. Ou seja, a ironia maior desta passagem é, paradoxalmente, valer-se de procedimento irônico – ao negar a ironia – para romper com a própria ironia. Assim, o jogo retórico sugere disparar no receptor um alerta determinante no sentido de despertar-lhe atitude consciencial frente ao complexo percebido.

No jogo discursivo, se antes o receptor se deixa levar pelo sentido amenizado, longamente sugerido durante o diálogo inicial, e parecia nem se dar conta de que o veneno fatídico vinha sendo irônica e homeopaticamente ministrado, agora foi-lhe disposta a chave para reverter-lhe o entendimento. No entanto, para manter o referido jogo, depois da visita à cartomante – e da esperada revelação – "Rita estava certa de ser amada; Camilo, não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado" (Assis, 1997, v. II, p. 478), desfere a voz do narrador como a endossar e ao mesmo tempo negar o desdobrar dos futuros acontecimentos.

Neste contexto, o fator que possibilita o desvirtuar lúdico só se viabiliza pela instância narrativa valer-se de um recurso subversivo: o de potencializar uma situação anacrônica. Em verdade, o que primeiro ocorre no discurso acontece no meio da narrativa. Portanto, o motivo expresso pelo diálogo apresentado ao receptor não se verifica

como causa; e sim, como consequência de outro sucesso – muito mais contundente que o eufemismo gerado pela conversação inicial dos personagens –, ainda não revelado pela retórica do narrador, o motivo da visita de Rita à cartomante. Após gerir estados de instabilidade, o narrador recobra atitude narrativa externa e estende mãos benevolentes para o receptor, contextualizando-o acerca dos fatos desde o princípio. Interrompe o recurso da anacronia e, por exercício analéptico, sugere dispor ordem aos fatos em cena: "Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela." (Assis, 1997, v. II, p. 478).

O processo de dar ciência ao leitor – pela aparente benevolência do narrador –, modula-se a outro jogo insinuante. Ao mesmo tempo em que delineia fatos referenciais a respeito dos três personagens, em pontos-chave, elege a elipse como meio de imprimir maior velocidade ao discurso, omitindo o modo como de um estado ou de uma situação, outra se atingiu: "Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade" (Assis, 1997, v. II, p. 479). O fato a estranhar é a recusa deliberada em não nomear as peças envolvidas. A supressão de nomes próprios sugere ideia de indeterminação referente à relação entre Vilela, Camilo e Rita como que a lhes diluir personalidades, mesclar-lhes as vontades, intenções e funções determinadas. Subrepticiamente, o trio transforma-se em duo pela exclusão de um terceiro elemento: "Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca" (Assis, 1997, v. II, p. 479). Observa-se que a peculiaridade construtiva do segundo hemistíquio deste período parece se imiscuir de dúbio sentido. Se por um lado trata-se de um registro de discurso que em superfície evidencia uma qualidade avaliativa ao nível do ser, conferindo sanção à informação que sustenta; por outro, algo oculto a corroer-lhe por dentro: a quem – concretamente – o pronome "ele" se refere? Estabelece uma relativização de pessoa, gerada pela prática supressiva dos nomes próprios. Assim, o que poderia eleger, como

na sequência o faz, a figura de Camilo para ocupar tal posição não se acerca de total segurança. Então: tanto Camilo pode não saber como se apaixonou por Rita; quanto Vilela pode saber sobre o não saber de Camilo e Rita a respeito de como encetaram relação amorosa. Tal conjuntura só se materializa, pois a voz que a enuncia, sendo onisciente, ironiza a informação, deixando-a inconclusa. Em termos, tal proceder poderia alterar o desdobramento narrativo; entretanto, a fim de manter a verossimilhança interna, nada modifica, pois o narrador já antecipara, pelo jogo intertextual, o destino trágico do tecido. A somatória desses alinhavos retóricos só consagra a irreversibilidade da tragédia: a junção de forças determinantes – o saber de Vilela e o enovelamento da beleza (Rita) sobre a ingenuidade (Camilo):

> Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde *(sic)*. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolvendo-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexames, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. *Adeus, escrúpulos!* Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. *A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas* (Assis, 1997, v. II, p. 479, grifos nossos).

O sentido real do efeito proveniente da retórica de se valer de uma anacronia com caráter antecipativo – ao âmbito do discurso – modulado pelo diálogo inicial entre Camilo e Rita, só vai se concretizar após a informação do narrador de que o trágico destino já se havia irremediavelmente traçado, por registro onisciente e avaliativo: "Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde *(sic)*" (Assis, 1997, v.

II, p. 479). Entretanto, por ambiguidade, encerra o mesmo parágrafo em discurso avaliativo de espírito modalizado: "A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas" (Assis, 1997, v. II, p. 479); mantendo assim, por ironia, a expectativa. É nesse momento que o narrador evidencia reordenar o deslocamento discursivo e informar a existência de uma carta em condição especial: "Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava de imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos" (Assis, 1997, v. II, p. 479). A intercessão de uma segunda voz – oculta nas sombras do anonimato –, manifestada em tempo intercalado, indiretamente enunciada pelo narrador, é a que vai desestabilizar o transcorrer da narrativa e despertar o senso dos personagens para acepção mais virulenta e apurada do que se experimentara até então. Nesse sentido, essa voz intercalada – ao espírito do "moço" – é o próprio sujeito da tragédia. Retraído, "começou a rarear as visitas à casa de Vilela" (Assis, 1997, v. II, p. 479), até interrompê-las por completo. O fato é descrito pelo narrador de modo a isolar, sumariamente da sequência narrativa, a presença de Rita. Observa-se que não é da casa de Rita que o amante se distancia, e sim da de Vilela, justo de quem – na atual conjuntura – Camilo se vê mais afastado. Provavelmente, se o discurso não fosse intermediado pelo narrador, seria aquela e não esta a referência transmitida pelo moço-ingênuo. Porém, é o saber do narrador que se interpõe ao desdobramento informativo, e a opção estratégica de exclusão de Rita do processo age como recurso determinante para dizer que é o "outro" quem primeiro lhe estranha a falta repentina: "Este (Vilela) notou-lhe as ausências" (Assis, 1997, v. II, p. 479). Se o outro – por amizade – assim se manifesta, o silêncio do narrador em relação a Rita – além de corroborar com o estado de instabilidade em que ela se encontra, no encoberto das ações, a ponto de fazê-la "correr à cartomante para consultá-la sobre a *verdadeira* causa do procedimento de Camilo" (Assis, 1997,

v. II, p. 480, grifo nosso) –, também sugere destaque antecipativo de que esse "outro" está atento a qualquer alteração no transcorrer dos fatos. Leitura que Camilo não pode realizar, daí ser informado, sub-repticiamente para o receptor, pela condição de onisciência do narrador. Somente agora, ao receptor se oferece solo firme a fim de se certificar de que a "verdadeira causa" não se constituía de mera volubilidade da "bela" moça; mas de fator beligerante: a dissolução de um segredo guardado a duas chaves.

Por recursos sumarizados, informa o narrador sobre trânsito de outras cartas demarcadas pelo anonimato. De modo oposto, recebe bilhete firmado por Vilela: "Vem já, já, à *nossa* casa; preciso falar-te sem demora" (Assis, 1997, v. II, p. 480, grifo nosso). O jogo retórico estabelece o espaço da ambiguidade construído pela relação carta/bilhete; associada, respectivamente, a anonimato/firma designada; e aos conteúdos: determinado/indeterminado. Imperioso o registro do termo "nosso", diluindo o espaço tópico de localização. Nele impregna-se, talvez, o máximo de ambiguidade, em que o espaço físico "casa" transmuta-se de espaço tópico que é, para sugestivo espaço interpessoal que está sendo. O fato ainda a se considerar é que o bilhete personaliza uma voz – (outra voz?) – que pela primeira vez se interpõe à narrativa. Se a primeira, anônima, em tom acusativo e referencial, vem através de discurso indireto do narrador; esta, firmada, em tom imperativo e indefinido, ecoa explosiva – por atitude de Vilela, em discurso direto – tanto aos ouvidos de Camilo quanto aos do receptor. A recorrência de demarcação discursiva de fatos similares na história sugere impregnar associação de correspondência entre a voz das várias cartas anônimas e o único bilhete, no que diz respeito à relação anonimato/firma designada[15]. Isso se possibilita por haver o digito do narrador em não só personificar a segunda, como também em sugerir o mesmo estatuto de personificação relativa às narrativas epistolares intercaladas que a antecederam. A

15 Ocorrência similar pode ser inferida em relação ao título *Várias histórias* e cada história que lhe compõe a conformatura.

única diferença é que, no bilhete, "a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula" (Assis, 1997, v. II, p. 480). Se para Camilo, o conteúdo do bilhete, em discurso direto, soa como possibilidade-de; para o receptor, erige-se como anúncio definitivo de catástrofe.

O jogo de vozes intercaladas à narrativa desestabiliza ainda mais o já enfraquecido caráter de Camilo. O cálculo do agente agressor parece recair sobre a construção e a duração de um regime de tortura que se estende pelo tempo. Um tempo previsto – eternizado – até o desfecho fatal. Camilo padece dos olhos, pela leitura daquilo; da imaginação: "viu a ponta de orelha de um drama" (Assis, 1997, v. II, p. 480); dos ouvidos: "eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela" (Assis, 1997, v. II, p. 481). O narrador, impassível, delineia os fatos sintomáticos de Camilo como a percorrer-lhe as entranhas. Não lhe dá trégua, por mesclar discurso indireto ao indireto livre, regulando o próprio nível de saber ao tormento do personagem:

> Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua e a idéia *(sic)* de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto (Assis, 1997, v. II, p. 480).

Por isso não lhe concede estabilidade, nem ajuizar corretamente sobre o sucesso: a consciência do "moço" da primeira carta, ocorrida no passado, é a mesma da do bilhete; do presente torturante; a mesma – ainda – do derradeiro futuro próximo. O estado de perdição interior de Camilo possibilita a continuidade do discurso pelo ingresso à cena mais intensa da história: o encontro da consciência desmantelada do "moço" com a misteriosa, astuta,

falseada e inebriante consciência da cartomante. Novo jogo de expectativas de dois saberes: um baseado na esperança de revelação tranquilizante (Camilo); o outro, irônica e inconscientemente de mãos postas para o perfeito ajuste das luvas (cartomante). A riqueza de detalhes impressiona. Ora o narrador cede voz para diálogo entre os personagens, ora – iluminando o contraste entre onisciência e o falseado saber extra-ordinário – restitui para o receptor o valor intrínseco e irônico da própria substância que imprime ao discurso. O tempo dura ao delicioso sabor da recondução ao estado de tranquilidade imposto pelo discurso nublado dessas "outras cartas" sobre a consciência suplicante de Camilo:

> – As cartas me dizem...
>
> Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo (Assis, 1997, v. II, p. 482).

Merece destaque o modo como, pelo discurso, as revelações são fomentadas. Observa-se que apenas a chamada inicial ocorre, por meio de discurso direto, pela voz da cartomante. O respectivo conteúdo a anunciar vem pela voz do narrador em discurso indireto, passando ao indireto livre. O jogo recursivo sugere delimitar, mais uma vez, duplo propósito. O primeiro, já utilizado no início do excerto, embora aludida outra categoria de saber, aponta para queda de onisciência. O segundo – em sentido contrário, por onisciência –, dispõe sob suspeição o saber da cartomante pela presença, mesmo que translúcida, do narrador, corporificando-lhe, por meio do discurso indireto livre, a voz. No que diz respeito a este, a superposição do pensamento da personagem sobre – e a partir – da voz do narrador, possibilita-se a recorrência da substituição de nomes próprios por expressões indeterminantes: "nem a um"; "nem a outro"; "ele"; "o

terceiro"; "tudo". No primeiro, a ocorrência de uma razão que priva de autoridade o teor do discurso assim constituído. Entretanto, para Camilo, se as primeiras cartas (anônimas) vieram para lhe desestabilizar o sentido; estas – "Camilo estava deslumbrado" (Assis, 1997, v. II, p. 482) – recobram-lhe ânimo e crença: "– Vá, disse ela; vá, *ragazzo innamorato...*" (Assis, 1997, v. II, p. 483, grifo do autor). O efeito provocado pelas palavras da senhora sobre Camilo dispõe-se à consciência do receptor como flama à ascender sobre ele – pelo disparo irônico – o incentivo a vivenciar em si, catarticamente, a questão de fundo concretizada pelo avanço firmado desde o princípio: o intercâmbio entre espaços de aparência versus espaços de essência.

Se no calor da empolgação – para o "moço" – agora "a rua estava livre" (Assis, 1997, v. II, p. 483), e "o céu estava límpido e as caras joviais" (Assis, 1997, v. II, p. 483); para o receptor, o jogo assim disposto o induz, juntamente a este entendimento, a promover o concurso pelo contrário: para Camilo, a rua terminara; o céu escurecera; as faces, desfiguradas. O saber da cartomante desnuda-se por completo diante do saber do narrador que só espreita o momento fatal: o disparo de misericórdia.

O decurso é rasteiro. A cena sumarizada, impiedosa. Em não mais que cinco linhas o narrador dá a conhecer em profundidade a alma dilacerada de Vilela, fato que não o fizera durante todo percurso da história. A linguagem adquire textura árida e fria. As palavras compõem-se – fantasmagóricas – às tormentas: "portão de ferro do jardim"; "A casa [...] silenciosa"; "subiu os seis degraus de pedra"; "a porta abriu-se"; "apareceu-lhe Vilela"; "feições decompostas"; "grito de terror". A sequência em crescendo sumariza o aspecto trágico da cena. O cume é a aparição, às avessas, do fantasma de Vilela: a honra limpa e a vingança – nos dois discursos (racional/onisciente e falseado/extra-ordinário) – concretizada: "Vilela pegou-o pela gola,

e, com dois tiros de revolver, estirou-o morto no chão" (Assis, 1997, v. II, p. 483).

O trio, irreversivelmente, duo: os amantes; as vozes, os discursos, as balas, os mortos. Assim, o processo de disparo da ironia no jogo discursivo oportuniza-se pelo funcionamento do narrador, ao gerir a regulagem do índice de onisciência em relação ao ponto de vista; focalizando – estrategicamente – Camilo em plenitude; Rita, a partir de ambientações externas; e Vilela, por focalização externa, sumarizada e elevada ao máximo grau. Deste modo, da nomenclatura em trio elimina-se a do duo, restando apenas a da unidade: Vilela; que, em si, amalgama e recupera a retomada do trio inicial: Vilela: Camilo (ele): Rita (ela).

Em oposição ao modo de focalizá-lo, personagem sujeito a descrição de personalidade tão sumarizada no que se refere ao jogo de adjetivações recorrentes aos demais personagens – Camilo ("moço"); Rita ("bela"); cartomante ("olhos sonsos e agudos") – o narrador machadiano, em simultâneo e ironicamente, ainda deixa ao encoberto o descoberto que lhe instrui o nome, a própria matéria inscrita da potência trágica manifestada em texto:

VILELA → VI *a e***LE** *e a e***LA**

Fato a justificar sentido à leitura: "Hamlet observa a Horácio que há mais cousas *(sic)* no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia" (Assis, 1997, v. II, p. 477).

Entre ironias e santos: espaços discursivos em trânsito.

A segunda narrativa que toma corpo em *Várias histórias* (1896) visa a focalizar discursivamente dado entrechoque em que se espacializam – ambígua e ironicamente – instâncias tópicas humanas e juízos paratópicos divinos. Nesse sentido, o procedimento irônico em metamorfosear eventos cotidianos encontra no aparato divino espelho e repercussão. Deste jogo é que – por expor débeis vicissitudes humanas – flui o senso subliminar pedagógico-formativo latente no discurso machadiano. Isso se oportuniza, pois o ritmo retórico implementado lança luz sobre parlatório bem humorado em prosa descontraída entre santos, daí repercutir a titulação do conto.

A linguagem no transcorrer de "Entre santos" – no entre de santos-diálogos e/ou de diálogos-diabólicos, que pouco se afastam da divinação e se aproximam do frágil e relativo padecer humano – sugere oscilar estrategicamente cambaleante entre realidade ficcional insuspeita e outra emergente de uma relatada vivência onírica, aparente exercício de descortínios e suspeições. A atitude narrativa mantém-se em passo seguro diante de proceder estratégico dissimulativo, impetrando malabarismos situacionais, artimanhas e desvirtuações discursivas. Enfim, o entre-espaço realidade/ficção, no espaço aberto entre a entrada e a entranha, parece desvelar que todos os caminhos conduzem a um certo estado de entorpecimento.

Aparentemente, de pronto e em princípio, o sucesso efervesce o concurso de duas vozes em movimento que personalizam duas instâncias a alicerçarem e desenvolverem a narrativa:

> Quando eu era capelão de S. Francisco de Paula (contava um padre velho) aconteceu-me uma aventura extraordinária.

> Morava ao pé da igreja, e recolhi-me tarde, uma noite. Nunca me recolhi tarde que não fosse ver primeiro se as portas do templo estavam bem fechadas. Achei-as bem fechadas, mas lobriguei luz por baixo delas. Corri assustado à procura da ronda; não a achei, tornei atrás e fiquei no adro, sem saber que fizesse. A luz, sem ser muito intensa, era-o demais para ladrões; além disso notei que era fixa e igual, não andava de um lado para outro, como seria a das velas ou lanternas de pessoas que estivessem roubando [...] (Assis, 1997, v. II, p. 484).

A primeira instância, demarcada por aparente benevolência e reflexo das referidas artimanhas, vem conduzida pelas ações de um narrador (N1) que – aos moldes de fortaleza divina – de um nível externo ao desenvolvimento da história [embora em alguns momentos se faça audível: "(contava um padre velho)" (Assis, 1997, v. II, p. 484)] observa a pequenez das atitudes humanas refletidas em texto pela voz do personagem "capelão". A segunda instância vem nomeada pelas atitudes deste personagem que, internamente ao enunciado, também acumula a função de narrador (N2) e materializa, em tempo posterior, o próprio discurso a partir de suspeita ocorrência que julga por "aventura extraordinária" (Assis, 1997, v. II, p. 484), mantendo postura admirada até culminar com o derradeiro despistamento das próprias ações, e conduzir todo o processo ao leitoso e fértil universo de um realismo que, à primeira vista, impregna-se de natureza fantástica – quem sabe "para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos" (Assis, 1997, v. II, p. 490). Procedimento retórico que concede abertura para a multiplicação de tantas outras vozes, como se verá, a mais e demais. Ao fim e ao cabo, todas elas veem-se congregadas à unidade: a voz proeminente do espírito discursivo machadiano, que – assentada sobre o trono

da língua a acariciar absorta a própria barba – lança-se ao seio, aos flancos, em sugestivo e enigmático movimento, com o fito de auscultar os meneios de idas-e-vindas da transitória condição humana.

Essas situações desdobradas/metamorfoseadas sugerem-se em virtude da própria denominação titular da referida narrativa: "Entre santos". Isto é, apresentação de pulsões dispostas no intervalo de coisas. Enfim, um discurso a mediar ações e atitudes da condição do humano por intermédio do fazer textual. Ou seja, o fértil reflexo de entroncamentos e embates convulsivos entre instâncias narrativas e narradas, à luz da experiência humana. De modo similar à conversação entre os santos – todos imbuídos aparentemente de temporalidade canônica –, ocorrem também diálogos entre níveis, tempos, modos, conjugados em um único corpo que se compõe no entre do escrito e do suprimido, do dito e do ouvido, do sonhado e do calado, a partir de duplo espanto: o da narrativa em si, e o da história que se ergue de outros olhos, atinentes aos do receptor. Então, o que fazer diante do jogo fantástico-irônico entre metamorfoses a ir-e-vir? Desses tantos e quantos sóis desventurados – "[...] para deixar entrar o sol (Assis, 1997, v. II, p. 490)" – figura o sujeito: espelho flébil da própria condição.

Nesse sentido, interno ao constructo textual, o fio narrativo sugere se construir mediado pelo jogo tensivo entre duas regiões espacializadas: a representação da fragilidade humana (metaforicamente simbolizada por ausência de luz) no plano do enunciado, e o respectivo contraponto, tecido exato pela potência latente no vocábulo "Luz", a iluminar e organizar a disposição discursiva que engendra o incerto trajeto humano lá projetado.

Assim sendo, pela lucidez do discurso, a frequência do registro "Luz" ocorre em várias oportunidades ao longo da história desenvolvida em três níveis espaciais distintos. O primeiro trânsito retórico no percurso de "Entre santos" – após a explosão latente

no próprio título – evidencia-se logo no minúsculo parágrafo de abertura:

> Quando eu era capelão de S. Francisco de Paula (contava um padre velho) aconteceu-me uma aventura extraordinária (Assis, 1997, v. II, p. 484).

Observa-se, como mencionado, a presença de vozes em composição. Uma, anuncia história de um acontecimento extraordinário presenciada pelo próprio agente, personagem apenas designado por "capelão de S. Francisco de Paula".

Sobre tal registro e circunstância, talvez, um questionamento poder-se-ia ascender à curiosidade do leitor. Se, por vivenciá-lo, trata-se do aparente protagonista da história que narra, que razão teria a voz que insurge entre parênteses como condutor-primeiro do discurso (N1) em omitir-lhe nominação pessoalizada? Observa-se, por regência deste, embora o desígnio em superlativo, impor-se um regime de dependência – "capelão *de*" (grifo nosso) – que o coloca em conjuntura de inferioridade relativa à instância que se mostra, de fato, em espaço e orbe superiores. Ele, "capelão", apenas mero representante da divindade na terra; o outro, a própria divindade: "S. Francisco de Paula". Nota-se no processo de constituição do designativo, ainda um coalhar envolvente de situações opositivas e generalizantes. Ao superlativo "capelão" – por derivar do antigo provençal *capelan*, e este do baixo latim *cappellanus* – associa-se ao vocábulo "capela", no sentido diminutivo de lugar: de "pequena igreja". Em continuidade, a retórica despendida sugere, aliada à ausência de nome próprio, figurativizar a natureza vacilante e inferior; portanto frágil, do elemento humano. Em oposição a esta, a presença do registro próprio Francisco de Paula (1416-1507) referenda o fundador da ordem dos "Mínimos"; acrescido do designativo de divindade: "São" (vez canonizado em 1519) – proveniente do latim *sanus*: saudável, puro; que conduz a

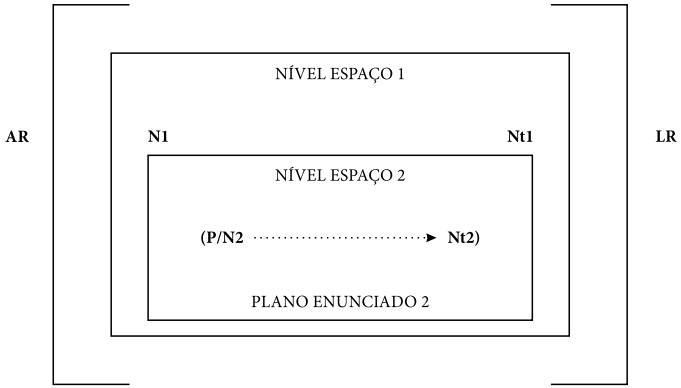
sanctus: santo –; contraditoriamente, posta-se e generaliza estado inverso: a plenitude, a máxima natureza edênica a ser atingida pela condição humana. Tal recurso aponta para ascese por deslocamento de espacialidades: trânsito de uma condição efêmera ao estado de pureza perene.

Por inferência, o que leva o referido personagem a revisitar a anunciada "aventura", de um lado, parece se ajustar à tentativa de compreender e, por ventura, sedimentar a própria travessia; e, de outro, paradoxalmente – apesar da condição em que se encontra: estar "capelão" – expor possível incredulidade frente à extra-ordinariedade do fato presenciado. Neste caso, pelo espanto frente ao insólito, algo parece desestabilizar o verbo e dispor em espaço pantanoso o que há de crença, de ofício e entrega, às lides da representação da fé cristã no mundo dos homens.

Esta voz, pronunciada no tempo e no espaço, apesar de ser a responsável por conduzir o relato da própria experiência e assumir tom de vitalidade afirmativa, em verdade, não pode se consubstanciar como exercício revelativo ou mesmo de entendimento do enigma que se propõe a revisitar, pois – subliminarmente – constitui-se, desde a raiz, de experiência tal que só veicula dúvida, sofismo e sacrilégio. No entanto, por aplicação irônica, é justa a que se dá ao trabalho de deslindar os fatos narrados, mesmo impregnada de sentido titubeante por se destituir de onisciência; e por, como mesmo evidencia, confessar: "Depois, não pude ouvir mais nada. Caí redondamente no chão. Quando dei por mim era dia claro..." (Assis, 1997, v. II, p. 490); instituindo-se assim na própria voz do auto-abandono. Portanto, mesmo a distância implicada pelo registro em manifestar-se em tempo posterior à vivência da referida "aventura" no passado, em virtude dos elementos mencionados, não vai além de corroborar o princípio da fragilidade humana, relativizando-se como uma espécie de, por ora, breve desacontecimento.

Justaposta a ela, manifesta-se o registro de voz-outra (N1) que – desde o princípio – pode ser associada a uma possível personificação da voz do espírito machadiano com todos os qualificativos (des) norteadores que lhe são atribuídos. Esta voz, por devida vez, situa-se em nível espacial diverso do nível espacial de N2 (capelão). Dispõe-se externo a ele – mais precisamente entre as instâncias Autor Implícito e N2 –, funcionalizando-se em subliminar tempo simultâneo ao posterior disparado por N2. Isto é, não em relação à história relatada por N2 (plano enunciado 2); e, sim, em homologia à própria disposição narrativa de N2. Em termos esquemáticos:

Figura 3: Conjuntura narrativa 1



Fonte: Elaborada pelo autor

Sendo:
AR: Autor Real
AI: Autor Implícito
N1: Narrador 1
Nt1: Narratário 1
P/N2: Personagem/Narrador2
Nt2: Narratário 2
LV: Leitor Virtual
LR: Leitor Real

Nestes termos, N1 assume postura de observador soberano de todo o percurso tateante que N2, enquanto também personagem, enfrenta; e com apatia e fastio, parece deixá-lo às próprias vicissitudes. Assim, a luz que N2 carece para aclarar tanto o enigmático sucesso revisitado quanto o próprio espírito, embora não o saiba – implementado por nova disposição discursiva irônica – impossibilita-se desde sempre, pois, neste caso específico, o disposto recurso estratégico só permite acesso metaléptico intromissivo do nível mais externo (espaço de N1) para o mais interno (espaço de N2) e não o contrário. Ao longo do desdobramento narrativo, o controle mantido pelo espaço de N1 sobre o espaço de N2 tanto vem demarcado explicitamente por intermédio do uso de parênteses – como no caso específico do primeiro parágrafo – quanto amalgamado à própria voz do personagem que implementa a condição de N2, em geral pela retórica do discurso indireto livre, reverberando em duplo a de N1, em várias oportunidades narradas.

Deste modo, no nível interno, espaço de atuação de N2, por tê-lo vivido enquanto personagem, enuncia o fato enigmático; sucesso que confere avanço ao jogo metafórico – luz/ausência de luz – imperante no constructo manifestado pelo concurso do binômio: mistério/luz-não-luz:

> Morava ao pé da igreja, e recolhi-me tarde, uma noite. Nunca me recolhi tarde que não fosse ver primeiro se as portas do templo estavam bem fechadas. *Achei-as bem fechadas*, mas lobriguei *luz por baixo* dela. Corri assustado à procura da ronda; não a achei, tornei atrás e fiquei no adro, sem saber que fizesse. *A luz, sem ser muito intensa*, era-o demais para ladrões; além disso notei que *era fixa e igual*, não andava de um lado para o outro, como seria a das velas ou lanternas de pessoas que estivessem roubando. O mistério arrastou-me [...] (Assis, 1997, v. II, p. 484, grifos nossos).

Entretanto, em simultâneo, outra situação convulsiva se oferece a partir da evidenciada. Uma vez diante do espaço da retórica discursiva machadiana e da sempre contingência dissimulativa inerente ao respectivo funcionamento, não se pode deixar de inferir, em paralelo e/ou coincidente, a atitude possível de também não se tratar de dois narradores; e sim de exercitação de uma dicção em duplo, viabilizada pela figura de um alter-ego ficcional. Nesta posição, a relatividade do caráter de domínio de uma instância onisciente amplifica-se ainda mais, pelo atributo de falseamento no exercitar da própria constituição dela. Isso pode ocorrer, pois, enquanto de aparente nível externo uma fração de voz vê/observa e se dispõe a valorar-se em consonância à condição de superioridade divina, agora relativizada pela coincidência com a inferior, a outra fração rola pelos meandros dos eventos narrados, impregnada de dúvidas em articulações sonoras que buscam um saber jamais revelado.

Destarte, tanto um procedimento quanto outro conduzem ao mesmo ponto, qual seja: o da impossibilidade de concretude de certeza ou mesmo resolução da questão anunciada: o misterioso percurso do sujeito rumo à luminosidade, quer no contexto para-real apresentado, quer no vivencial. Assim, se no primeiro caso o disparo discursivo enigmático permanece, pois, N1 – onisciente – omite, naturalmente, informações conclusivas; no segundo caso, N1, estratégico, adequa-se de qualquer modo à relativa consciência que invade N2; isto é, ele mesmo. Portanto, a complexidade que o discurso de "Entre santos" veicula, ainda sistematiza que no congruente retrato geral concursa uma única voz, a voz do um-coletivo, anunciada pela instância do discurso que conduz à narrativa da humanidade, singularmente no tempo e no espaço, sem elucidar e determinar desfecho buscado, esperado, não-revelado.

À par da sugestão de tantas reverberações, o discurso caminha. Toma, então, a palavra o capelão e põe-se em percurso,

buscando relatar os sucessos que tanto o atormentam. Desse modo, sem demarcações espaço-temporais precisas, registra que "Morava ao pé da igreja" (vide associação a "capela") e que, "uma noite", se recolhera tarde. Todavia, se a datação dessa noite perde-se no tempo do passado e da memória em função do artigo indefinido que a precede, indeterminando-a, contraditoriamente, determina-a como ***a*** *noite* do espanto. Por assim dizer, fixação de ausência de luz agindo no discurso como metáfora anunciada da própria condição, além de se figurativizar no espaço metonímico des-iluminado da humanidade. Ao constatar que as portas do templo estavam "bem fechadas", observa presença de luz no interior da igreja – a qual morava ao pé. Uma luz de qualidade diversa – "fixa e igual [...] de uma cor de leite que não tinha a luz das velas" (Assis, 1997, v. II, p. 484) – das prontamente reconhecíveis. Para destacar o episódio, o capelão vale-se do relato direto suscitando conferir maior dramaticidade à cena, além de imprimir no receptor sentido de maior credibilidade, e incitá-lo à aproximação. O jogo ocorre pela sedução, a partir do anúncio sugestivo de um mistério. Em verdade há um constante debater-se, visando a que alguém ou alguma instância venha em auxílio e lhe possibilite "salvação". Salvamento da/na tragédia humana, quem sabe através do outro ou do próprio discurso. Por isso, carece encontrar respaldo na figura a que/quem dirige a voz (Nt2). E prossegue:

> O corredor estava escuro. Levava comigo uma lanterna e caminhava devagarinho, calando o mais que podia o rumor dos sapatos. A primeira e a segunda porta que comunicam com a igreja estavam fechadas; mas via-se a mesma luz e, porventura, mais intensa que do lado da rua. Fui andando, até que dei com a terceira porta aberta. Pus a um canto a lanterna, com o meu lenço por cima, para que me não vissem de dentro, e aproximei-me a espiar o que era (Assis, 1997, v. II, p. 484).

Porém, como destacado, por recurso modal relativo à utilização de discurso figurativo – "A primeira e a segunda porta que comunicam com a igreja estavam fechadas [...] até que dei com a terceira porta aberta" (Assis, 1997, v. II, p. 484) – experimenta a condição inexorável e tópica de que não vai receber respostas às intenções, pois a primeira porta dispõe-se em figuração ao nível tópico onde situa-se N1; a segunda, o cerne do conflito, à posição de N2, que ocupa também enquanto personagem; portanto, "fechadas"; e a terceira – "aberta" – é justo a que expõe o mistério, ironicamente sem possibilidade de revelação. Prudente destacar que, no discurso, antes de narrar a disposição das portas, se vale de um período exemplar: "[...] calando o mais que podia o rumor dos sapatos" (Assis, 1997, v. II, p. 484). Pronunciado assim como a sugerir mera e passageira formalidade no intuito de cuidar-para-quê, ou, evitar-quê, ao invés, vem composta por inusitada instrução estética, fato que – no entremeio do dizer e do como dizer – suscita estranhamento em evidenciar sensação de férteis e proliferadas associações de ambiguidades. O termo "rumor", se considerado no sentido de ruído, referenda alarde sonoro. Caso tomado no sentido de murmúrio, como o próprio designativo, aponta para instância referencial oposta: estatuto de silenciamento. Ambas as dicotômicas situações são modalizadas pela conjunção final do verbo "calar", que – em si – sofre outra espécie de modalização restritiva em virtude da expressão "o mais que podia", antecipando por eficácia do discurso figurativo, exatamente o desdobrar do mesmo na sequência que, como visto, a ele se segue.

A terceira porta, ainda é a que se revela no dentro do espaço físico onde o capelão não reside – "Morava ao pé da igreja", por habitar-lhe no sopé. Assim, estabelece-se também um diálogo espacial pelo intervalo entre o dentro e o fora com função de prover e figurativizar o embate irônico entre o deslocamento do dentro do

discurso para fora dele; isto é, a materialização intercambiante do binômio ficção/realidade.

Desse modo, desde a primeira ocorrência do registro "Luz" no discurso, ao mesmo tempo que ilumina o início da caminhada, antecipa-se como condição a ser atingida; e não elemento de salvação exterior que venha a eliminar, por um passe divino, a efêmera fragilidade humana, valendo-se somente como alerta e alento.

Após o primeiro impacto, o leitor é apanhado pelo próprio susto do capelão e o mistério ganha visibilidade:

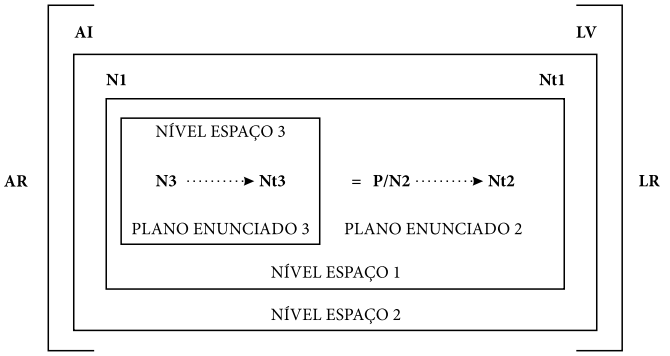
> Detive-me logo. Com efeito, só então adverti que viera inteiramente desarmado e que ia correr grande risco aparecendo na igreja sem mais defesa que as duas mãos. Correram ainda alguns minutos. Na igreja a luz era a mesma, igual e geral, e de uma cor de leite que não tinha a luz das velas. Ouvi também vozes, que ainda mais me atrapalharam, não cochichadas nem confusas, mas regulares, claras e tranqüilas *(sic)*, à maneira de conversação (Assis, 1997, v. II, p. 484)

Além da luz que de dentro da igreja "não vinha de parte nenhuma" (Assis, 1997, v. II, p. 485), pois "os lustres e castiçais estavam todos apagados; era como um luar, que ali penetrasse, sem que os olhos pudessem ver a lua" (Assis, 1997, v. II, p. 485), os sentidos do capelão eram ainda invadidos por vozes "regulares, claras e tranqüilas *(sic)*, à maneira de conversação" (Assis, 1997, v. II, p. 484). O fato é que a realidade o surpreende com situação mais alarmante que um esperado diálogo entre gatunos ou mesmo outro, entre mortos: "Como naquele tempo os cadáveres eram sepultados nas igrejas, imaginei que a conversação podia ser de defuntos" (Assis, 1997, v. II, p. 484). O espanto – que poderia tê-lo conduzido ao "abismo da loucura" (Assis, 1997, v. II, p. 484) – avoluma-se pelo extra-ordinário: a visão de uma palestra entre cinco

imagens de santos que, feito homens, descem dos respectivos nichos e amistosamente, em tom mediano, inventariam e comentam entre si as orações e pedidos que cada um recebera no transcorrer do dia. O juízo do capelão, talvez induzido por voz superior no discurso, humaniza o exercício dos "santos", avaliando-os como "terríveis psicólogos" que "desfibravam os sentimentos", "como os anatomistas escalpelam um cadáver" (Assis, 1997, v. II, p. 485). A manifestação de tal consciência não se sustenta por si, vez ser efeito direto de mirada que só instaura deturpação mental por experimentar sensações de pavor e aterramento – "Que perdi a consciência de mim mesmo e de toda outra realidade que não fosse aquela, tão nova e tão única, posso afirmá-lo" (Assis, 1997, v. II, p. 484); razão que suscita, pelo emprego do discurso indireto livre, o aparecimento de uma das possíveis vertentes destacadas: a manifestação quase-divina da intervenção onisciente do espaço de N1 no desdobramento convulsivo da história anunciada por N2, no respectivo espaço.

Deste ponto em diante, o capelão mantém-se na posição de personagem que a tudo observa, atuando como perfeito *voyeur*. Entretanto, a condição justaposta de segundo narrador (N2), deturpa-se em virtude de – a partir de então – passar à condição de talvez insuspeito (o que pode parece improvável) narratário de uma terceira instância narrativa (N3), localizada em nível espacial interno à própria história relatada (nível espaço 3). Nesses termos, a voz de N2 só faz atualizar o que os respectivos sentidos visual e auditivo captam deste terceiro nível, justificando a condição assumida; isto é, não-sujeito das ações, pela condição de espontâneo narratário que a própria curiosidade lhe impõe. Esquematicamente:

Figura 4: Conjuntura narrativa 2



Fonte: Elaborada pelo autor

Sendo:
N3: Narrador 3 (coletivo)
Nt3: Narratário 3
P/N2: Personagem/Narrador 2
Nt2: Narratário 2

Esta situação apresenta-se determinante e sustenta o estado de relatividade e desconforto que experimenta o personagem "capelão". A condição de narrador (N2); portanto de condutor de um dado discurso, relativiza-se agora por dupla imposição. Primeiro, como mencionado, pelo diálogo unilateral entre os níveis externo (1) e interno (2) à história em virtude da espécie de submissão em relação a N1; acrescida agora pelo estatuto de se fazer narrador internalizado a partir da postura de narratário de N3 (N2 = Nt3), no diálogo entre o nível do espaço 2 e outro nele justaposto e empenhado: nível do espaço 3. Aqui, a estratégia discursiva aplicada, por mais uma vez, cuida de promover um falseamento na estrutura até então construída. Recorda-se que a condição de ausência de saber de N2, em primeira instância, ocorre, pois se encontra em nível menos abrangente do

que o de N1, só se viabilizando o acesso do nível externo (1) para o interno (2). Isto determina a relatividade de onisciência de N2. Entretanto, agora seria o momento da resolução do problema, vez que N2 foca diretamente a raiz do enigma; e mais, situa-se em nível mais abrangente do que o terceiro que aprecia. Caso o constructo discursivo mantivesse desdobramento linear, o mistério seria aclarado. Todavia, nova rasteira discursiva lambe os olhos e as expectativas do receptor e do próprio N2. Isso ocorre pois, embora seja condição espacial delimitada por se caracterizar aos moldes de uma história dentro (ou justaposta, ou contigua) da história, a carga potencial da(s) voz(es) que comanda(m) este terceiro nível qualifica(m)-se como superlativa(s) em relação à de N2, pelo aspecto divino de que se reveste(m) – por se caracterizar pela voz coletiva da conversação entre "Santos" (N3) – mesmo assumindo dimensão e tom aproximados às da humanidade. Embora a conversa restrinja-se entre os pares, esta voz, tomada como coletiva em relação aos diálogos, enuncia-se, de qualquer modo, visando a uma instância determinada, no caso, a recebê-la (Nt3); posto ocupado exatamente, mesmo às ocultas, pela figura do P/N2:

> [...] teria deixado alguns lugares escuros, como ali acontecia, e *foi num desses recantos que me refugiei* [...]. Basta considerar que, diante de tão estranho espetáculo, fiquei absolutamente sem medo; *perdi a reflexão, apenas sabia ouvir e contemplar* (Assis, 1997, v. II, p. 485, grifos nossos).

É assim que, embora aberta, a terceira porta também impede o acesso de N2 ao nível de saber mais interno, cujo personagem tomado pelo espanto só viabiliza a N2 vivenciar a relatividade da própria condição. No entanto, mesmo o aspecto divinal da(s) voz(es) de N3 não constitui potência para possibilitar o acesso deste(s) para o nível que lhe(s) é mais externo, o de N2. Este suceder, retomando

a linha da consequencialidade normativa primeira, justifica o fato de – mesmo santos, donos de saber que extrapola os limites sensíveis da relatividade humana – não se aperceberem da personagem que furtivamente os espreita. Além do mais, dada a conjuntura extra-ordinária, e nela fatalmente se situa, o personagem "capelão" desfalece:

> Depois, não pude ouvir mais nada. Caí redondamente no chão. Quando dei por mim era dia claro... Corri a abrir todas as portas e janelas da igreja e da sacristia, para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos (Assis, 1997, v. II, p. 490).

Nesse sentido, os sucessos do terceiro nível parecem orientar todas as forças convulsivas presentes na narrativa. A condução, já mencionada, é executada pela conversa entre cinco santos[16] que – quase-amistosamente – iniciam uma comportada disputa de poderes. O modo como se apresentam diante dos fatos conduz algumas reflexões consecutivas. Primeiro, como já aventado, por dialogarem, pode-se pensar na não-consagração de uma voz particularizada que conduz a narração deste nível – embora sobressaia a de S. Francisco de Sales em relação às demais – e sim, ser tomada como conjunto de vozes que delineia a potência coletiva de uma única voz (N3), a veicular informações sobre a ferida central que a narrativa enovela. Segundo, permite ao receptor reconhecer, por intermédio dela, expressões e posições da própria condição – exercitando, desse modo, ponte que oferece passagem da ficção para a realidade exterior – vez que, por empatia, para mais ou para menos, se aproximam às circunstâncias oriundas a partir do relato de S. Francisco de Sales ao descrever, aos pares, a trajetória do fiel (personagem do relato que enuncia, de desígnio homônimo Sales) a ele diretamente ligado:

16 S. José; S. Miguel; S. João Batista; S. Francisco de Sales; S. Francisco de Paula.

> Mas não tive tempo de refletir muito; S. Francisco de Sales começou a falar.
>
> – Tem cinqüenta *(sic)* anos o meu homem, disse ele; a mulher está de cama, doente de uma erisipela na perna esquerda. Há cinco dias vive aflito porque o mal agrava-se e a ciência não responde pela cura. Vede, porém, até onde pode ir um preconceito público. Ninguém acredita na dor do Sales (ele tem o meu nome), ninguém acredita que ele ame outra cousa *(sic)* que não seja dinheiro, e logo que houve notícia da sua aflição desabou em todo o bairro um aguaceiro de motes e dichotes; nem faltou quem acreditasse que ele gemia antecipadamente pelos gastos da sepultura (Assis, 1997, v. II, p. 486).

Se, ao nível do discurso, o entrecruzar tensivo – por intermédio de desdobramentos de vozes, disposições modais, conjugações espaço-temporais – apresenta-se como elemento ativador da potencialidade simbólica do registro "Luz"; sentido similar repercute no plano do enunciado. Assim, move forças a partir de relações determinantes entre santidade e humanidade, geridas por atitudes divinas humanizadas; gradações dispostas em evidência pelo entrechoque de personalidades celestiais em ação de julgamento, como sinaliza o último registro do vocábulo "Luz", referente a este nível (3):

> Desesperando da terra, voltou-se para Deus; pensou em nós, e especialmente em mim que sou o santo do seu nome. Só um milagre podia salvá-la; determinou vir aqui. Mora perto, e veio correndo. Quando (Sales) entrou trazia o olhar brilhante e esperançado; podia ser a *luz* da fé, mas era outra cousa *(sic)* muito particular, que vou dizer. Aqui peço-vos que redobreis de atenção.

> Vi os bustos inclinarem-se ainda mais; eu próprio (P/N2) não pude esquivar-me ao movimento e dei um passo para adiante. A narração do santo foi tão longa e miúda, a análise tão complicada, que não as ponho aqui integralmente, mas em substância (Assis, 1997, v. II, p. 488, grifo nosso).

Observa-se que a onisciência de N3, deflagrada pelo julgamento efetivado sobre o fiel-personagem Sales, repercute – no âmbito do respectivo plano enuncivo 3 – e antecipa determinada condição discursiva que coloca sob suspeição o teor de validade da fé empreendida pelo fiel-personagem. Isto se verifica pelo anúncio de registros expressivos em crescendo: "podia ser" e "mas era outra cousa *(sic)*". Ou seja, dispara no enunciado símbolos/projéteis de ausência de luz. No entanto, os olhos do personagem entraram brilhantes e esperançados, o que de algum modo suscita, metaforicamente, presença de luz. A junção dessas duas instâncias num mesmo elemento compõe o cenário e se amalgama ao cerne das situações delineadas por se construir no entre-estado das coisas. De modo irônico, alia-se a molde figurativo de efeito diverso; o de luz que não se consagra como tal por vitalizar conjuntura de falseamento – tremeluz – para o todo do conjunto narrado. Ou, como mencionado: mistério/luz-não-luz.

O destaque de tais razões sugere ainda mais delimitar o tom geral de aparente desacontecimento, como disposto no início desta análise. Por isso que o diálogo tensivo entre "Luz" – materializada pela presença dos santos e sistematizada no plano do discurso –; e espaço de ausência de "Luz" – representada pela trágica fragilidade humana através do plano do enunciado – é que supostamente conduz ao aparente desfecho fantástico da narrativa. Todavia, se bem o leitor se ativer ao fazer discursivo, deve perceber que algo não sustenta a concretização onírica verificável ao término do sucesso,

relativizando e colocando em xeque o caráter de fantasticidade até então veiculado. Isto, pois, o universo em foco só se valida no "entre" das coisas, de modo a permitir que o que seria de ficção fantástica se amalgame à realidade experiencial, despertando o receptor à composição real da própria consciência, como retrato indelével das respectivas convicções e atitudes no construir real de escalada da fragilidade humana em direção à luz.

Assim sendo, a realidade do terceiro nível evola no ar das palavras e expira em razão distinta do respectivo início. Se antes, em âmbito externo resultou em espanto; agora – observada internamente – reflete sereno contentamento:

> E os outros santos riram efetivamente, não daquele grande riso descomposto dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa, *mas de um riso modesto, tranqüilo (sic), beato e católico* (Assis, 1997, v. II, p. 490, grifo nosso).

Ou seja, atitude contraditória de que nada há/houve de fantástico, nem no desdobramento da narrativa, nem no processo de evolução humana. Singulariza-se pois, o discurso de N3 suspende-se pela consciência de tal saber, materializando-se em festejo de benevolência.

O nível espacial de N3, embora a presença, suspende-se, dilui-se etéreo na beata fluidez do riso. Assim, a partir da recepção audiovisual de Nt3, a voz que narra (N2) a passagem destacada parece se duplicar. E em virtude disso, em simultâneo, compreender-e-não a natureza excelsa ali delineada. Isso sugere ocorrer, vez se modalizar pelo entrechoque do discurso indireto de N2 com a consciência intrusiva da voz N1: "não daquele grande riso descomposto dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa" (Assis, 1997, v. II, p. 490), consagrando o

entre-espaço dos respectivos níveis, (1) e (2), pelo recurso retórico do discurso indireto livre. Como consequência discursiva, o registro intensificado e perene da ironia no plano do enunciado permite se esparramar por todo o sucesso narrado. Portanto, ao invés de espaço de desacontecimento, determinado por aparente construção de princípio fantástico, o que se acentua é o franco acontecimento em virtude do retrato real veiculado, pela deflagração do evento trágico devido à própria condição humana. Entretanto, fraternalmente aquecido pelo calor do "dia claro" e "do sol" que amenizam os maus sonhos: talvez, o caminho para a Luz.

A oração que encerra o conto "[...] para deixar entrar o sol, inimigo *dos maus sonhos*" (Assis, 1997, v. II, p. 490, grifo nosso) abre novamente a questão, pois também sugere desmantelar – mantendo-o – todo o sucesso construído e, por diverso viés, trazer à luz e dispor em evidência, vez outra, a relação entre Realidade *versus* Ficção a par de Ficção *versus* Sonho; e por tabela: acontecimento *versus* desacontecimento.

De um modo ou de outros, paradoxalmente, fecha-se a reflexão sem ao menos desvendar-lhe o princípio. Em suma, mantém-se presente o disparo irônico referente aos meandros discursivos atinentes aos três níveis mencionados: N1, ainda lá, entregue aos próprios alfarrábios diretivos; N2, no abismo advindo do silêncio elíptico iconizado pelo próprio desfalecimento e o nascer de novo "dia claro", seguido de reticências; e N3, coletividade espelho do segmento receptivo, beneficiário das ações discursivizadas, então – por ironia – entregue ao juízo das próprias convicções.

"O Enfermeiro": o constructo irônico na retórica discursiva da insana sanidade em juízo

Mario Matos (1997), em texto de apresentação ao volume de contos da *Obra Completa*, tece algumas considerações genéricas sobre certos procedimentos construtivos do fazer machadiano. Entre eles destaca a inclinação dramática de que se vale o narrador a fim de suster o clima tensivo que culmina por referendar o teor irônico. Nesta passagem, a bem da adaptação momentânea, parece casar com o cerne veiculado em relação à narrativa ora em estudo. Menciona Matos (1997, v. II, p. 12-3, grifos nossos):

> *Em verdade, uma história não se deve ler, deve-se escutar.* Aí está a graça da especialidade. Machado[17], *no conto, não descreve, mostra, fala.* [...] Narra pelos dois modos, épico e dramático, quando não mistura as duas maneiras de contar, e é o mais comum.
>
> [...]
>
> A apresentação *dramática entende mais unidamente com a vida* [...]. É o monólogo e o diálogo. [...] Em *Várias Histórias*, como aliás em muitas outras partes, inicia a narração dramaticamente.
>
> [...]
>
> Além desses, vemos outros recursos no modo como o autor arma os contos. Não são propriamente recursos mecânicos, *são atitudes de espírito* que não deixam de ser, no entanto, meios técnicos, meios psicológicos de prender a atenção. Um dos mais constantes é a surpresa [...]. Vai assim o leitor de surpresa em surpresa.

17 Pelo prisma aqui empenhado leia-se o narrador machadiano.

A narração de "O Enfermeiro" – oitavo conto de *Várias Histórias* (1896) – remete a tais observações. Não pelo exato das medidas, mas parelha a elas em tônica de potências mais específicas e exponencializadas.

A primeira observação volta-se ao tom coerente, embora generalista, empreendido pelo crítico. Vê-se preocupado em caracterizar, à contento, o modelo narrativo que também lateja no fazer machadiano. Entretanto, neste, parece que a normalidade modal adquire tônus mais elaborada, justamente pela surpresa que o narrador machadiano impõe ao modo de construir as histórias que narra. Portanto, não "conta": funcionaliza. E o faz por estranha e complexa perspicácia. Por isso, bem capta o analista, o narrador machadiano (e não Machado) "mostra, fala"[18]. Com isso retoma o trabalho não do escrever (que remete direto ao sujeito-autor Machado de Assis); mas, sim, do narrar, via funcionamento retórico do narrador machadiano.

Na narrativa em tela, o narrador executa a comenda em duplo: **F**ala, pois a função é a de narrar (voz, modo, temporalidades); e **f**ala, pois inicia a narrativa após a execução de um diálogo já concluído, cuja opção estratégica é a de apresentá-lo pela omissão dele mesmo. Esta parece ser a chave que aciona, no mínimo, duas consequências fundamentais: 1. apresentar e manter a expectativa diante dos eventos ocorridos; e, 2. constituir-se na deixa para, na sequência, construir a narrativa aos moldes de ecos fixados nas páginas de um livro; mantendo-se a dualidade da voz narrativa que – em oculto – **F**ala, acrescida da voz narrativa que revela, nesta atual condição, o teor do diálogo monologado inicialmente omitido. Portanto, a surpresa, para que se manifeste, carece de antes vencer este breve emaranhado retórico, pois é ele que a possibilita; e mais, a sustém. E o faz numa linguagem quase direta, sem grandes truncamentos,

18 Por moldes genettianos, respectivamente, modos *Showing e Telling* de narrar.

praticamente em sequência cronológica, excluindo-se as pinceladas construtivas da duplicação:

> Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes de minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado (Assis, 1997, v. II, p. 528-529).

De fato, o tom é todo dramático. Não somente no que diz respeito à parcela formato-gênero – vez que se vale do diálogo, em discursos diretos, em momentos do enunciado – mas também, de certo modo, em grande parte da narração onde transmuta de formato-gênero para espírito-gênero. Dialoga monologamente com um ouvinte que, nas páginas do livro, se faz materializar outro, a partir do diálogo omitido e já concluso. Este recurso, então, sugere impor-se ao leitor como faca de duplo corte; cabendo a ele o exercício de afiá-la. E, pela construção discursiva, ainda incrementa outra sorte dramática, agora no tocante ao elemento semântico que tal conjuntura retórica imperializa: o drama do estado de relatividade que ambienta a condição humana. Não por apontá-la, ou como é comum, julgar-se pelo grau de pessimismo que se costuma atribuir ao sujeito-autor Machado de Assis, mas pelo drama da linguagem que implementa como reflexo figurativo da complexa conjuntura humana. Isto é, está o leitor diante de uma leitura aparentemente fácil; contudo: imprevista, como a própria existência.

Diante deste jogo retórico, por outra vez, está o receptor frente a um quadro polissêmico, multifacetado, plurinivelado tanto quanto o são os segmentos espaço-temporais que lhe alicerçam o percurso da leitura e da vida. Aí a dúvida, o drama da encruzilhada por espelho, na palavra e nas ações. Este complexo de instâncias a

sobrepujar instâncias que se interpenetram se manifesta, antecipada e sinteticamente, desde o título "O ENFERMEIRO".

Em princípio se observa a recorrência de abertura e fechamento da expressão revelar a mesma vogal: "o". O formato circular é sugestivo na medida em que encerra um ciclo sobre si, ao mesmo tempo independente e auto-alimentado, como símbolo orobórico[19] de retronutrição. Assim: o que elimina, alimenta: pereniza-se. A letra "o" tem origem no *ain* fenício, representado pela figura de um olho. Apresenta, no caso em tela, valor fonético semicerrado com flexão oclusa e contida em si. Além do mais, ocorre em duplicidade, exatamente no princípio e no encerramento da expressão – "O" .... "O" → "OO" – que, por aproximação associativa, revela o formato de um "**oito** deitado" => "Lemniscata[20]".

O que pode parecer mera coincidência é o recorrente uso singulativo do símbolo numérico no conto: "pode ser que oito dias" (Assis, 1997, v. II, p. 528); "ali pelo mês de agosto" (Assis, 1997, v. II, p. 529); "Naquele mês de agosto de 1859" (Assis, 1997, v. II, p. 529); "No oitavo dia" (1997, v. II, p. 529); "Sete dias depois de chegar no

19 Figura de serpente que devora a si mesma pela cauda. "A forma circular do símbolo permite ainda a interpretação de que a serpente figura o mundo infernal, enquanto o mundo celeste é simbolizado pelo círculo. [...] Para alguns autores, a imagem da serpente mordendo a cauda, fechando-se sobre o próprio ciclo, evoca a roda da existência [...], na maior parte das tradições. Ao contrário do círculo, a roda tem certa valência de imperfeição, reportando-se ao mundo do futuro, da criação contínua, da contingência, do perecível. O oroboros, costuma ser representado pelo círculo, o que parece indicar, além do perpétuo retorno, a espiral da evolução, a dança sagrada de morte e reconstrução. Pode-se referir que o oroboros [...], consta de obras alquímicas, nas quais significa: 'alimenta este fogo com fogo, até que se extinga e obterás a coisa mais estável que penetra todas as coisas...'. Isto em uma fase em que, pela separação, se divide o um em dois, que contém em si mesmo o três e o quatro, '[...] é um fogo que consome tudo, que abre e fecha todas as coisas'" (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ouroboros, 11.07.2019).

20 "A imagem é conhecida desde a Antiguidade, já o nome não. Lemniscata é [...] tido como um símbolo do infinito. A razão dessa curva geométrica especial assumir tal significado é o seu traço contínuo, uma forma sem começo nem fim. Adoptada por diversas linhas espirituais, ela simboliza, para os rosacrucianos, a evolução quando observada de dois lados: o físico e o espiritual. Um dos anéis de lemniscata é a jornada do nascimento à morte, o outro, da morte ao novo nascimento" (http://tarosofia.com/a-lemniscata-simbologia-tarosofa/; 11.07.2019).

Rio de Janeiro" (Assis, 1997, v. II, p. 533) (portanto, no oitavo dia); além da narrativa ser a oitava na ordem do livro. Nesses termos, "oito":

> [...] é, universalmente, considerado o símbolo do equilíbrio cósmico. É um número que possui um valor de mediação entre o círculo e o quadrado, entre a terra e o céu, e por isso está relacionado com o mundo intermediário e um simbolismo de equilíbrio central e com a justiça. O número 8 deitado simboliza também o infinito, e representa a inexistência de um começo ou fim, do nascimento ou da morte, e aquilo que não tem limite. O oito deitado, ou o símbolo do infinito, representa ainda a ligação entre o físico e o espiritual, o divino e o terreno [...]. Na tradição cristã, o oito é o número que simboliza a ressurreição, a transfiguração. Se o número 7 corresponde ao Antigo testamento, o número 8 simboliza o Novo testamento. O número 8 anuncia a prosperidade e a bem-aventurança de um novo mundo (https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-8/; 11.07.19)

Deste modo, a expressão titular traz em si a ordem da constante inconstância em que tanto o personagem quanto o receptor se encontram, respectivamente, na roda da linguagem e na roda da vida. No que se refere à história, ou melhor dizendo, o espaço-tempo inicia antes de iniciar; bem como termina sem terminar. No que compete à existência, entra-se na infinitude cíclica em espiral e movente da vida, desde o antes do antes ao depois do depois.

O segundo ponto a observar remete a possíveis lances de dados no arranjo referencial da expressão, uma vez que em destaque não passa de apenas oportunidade na ordem das letras que a compõe; em princípio para lhe determinar um destino, um denomínio, uma denotação: "O ENFERMEIRO". Entretanto, parece não caber em

si; não se conter, bem como, à despeito do contexto onde figura, *incontinenti*, conotativizar-se por inteira. Aliás, este é o princípio de fundamento do que se faz, por ação do efeito *poiésico*. Assim, por jogo anagramático, levando-se em consideração disposições diretas e indiretas de grafias e sonoridades sígnicas, pode-se abstrair-lhe várias outras instâncias – e/ou consequências verbais – que materializam o jogo de relatividades tanto do drama da linguagem quanto das *personas* interiores ou exteriores que habitam a abrangência do universo perene que deste sucesso eclode.

Trata-se de expressão que movimenta, explicitas ou implícitas, quase todas as vogais[21] do alfabeto em Língua Portuguesa. Além das evidentes, ainda traz implícita a vogal "a", advinda do termo citado *ain* = "o". Nesse sentido, simbolicamente, tem-se, no interior, o motivo constante da passagem do ar pelos veios da expressão sígnica; bem como, no campo da exterioridade, da passagem do som pela boca e/ou pelo nariz do sujeito falante. Abrange-se, portanto, e por simbologia, tanto o universo narrativo quanto o vivencial: o deslimite incontido do sucesso reverberado.

Por devido turno, ainda se pode compor uma variedade considerável de outras expressões vocabulares a partir de "O ENFERMEIRO"; quase todas em sentido de oposição semântica a ela, como é o caso de: "enfermo"; "inferno"; roe-me"; "roer-me"; "moer"; "fome"; "remoer"; "ferir"; "ferro"; "fero"; "fere", "fremir"; "remir" /(resgate); "freio"; "frio"; "morre"; "funéreo" etc.

Assim, por jogos redutivos em disposição anagramática, a expressão traz auto-centrada o tônus das ambiguidades sígnica e humana, vez que lhes repercute a própria e (in)salutar ocorrência.

21 "Vogal: som produzido sem uma obstrução do tracto vocal. Em português, foneticamente, é possível identificar catorze vogais, que se distinguem em função de seu ponto de articulação (estabelecendo-se distinções através dos movimentos da língua e dos lábios), bem como da passagem ou não de ar pela cavidade nasal". (http://dt.dge.mec.pt/; 11.07.19).

No que compete estrito à construção discursiva, retrata – eficaz e sinteticamente – os desdobramentos, delineando, ao que parece, três espaços retóricos, analisados logo adiante. Contudo, tal cenário também parece elucidar as palavras de Pujol (1934, p. 167-168), em texto analítico sobre o conto machadiano:

> É tão privilegiada e extranha *(sic)* a sua (Machado de Assis) arte, que há *(sic)* paginas *(sic)* suas impossiveis *(sic)* de explicar e resumir... É preciso gosal-as *(sic)* integralmente, na sua trama profunda, nas suas pittorescas *(sic)* evocações, nas suas imagens scintillantes *(sic)*, na sua precisão sugestiva *(sic)*, nos seus devaneios philosophicos *(sic)* e moraes *(sic)*... Quem poderia condensar numa synthese *(sic)* a extrema finura psychologica *(sic)* do conto *O Enfermeiro?* .

O crítico compreende o sentido obtuso das páginas desta narrativa, embora por outro viés. Por isso, parece que, em âmbito geral, capturou-lhe o espírito e as infindáveis emanações. Vale-se de termos como "estranha" e "impossíveis"; e aí acerta-e-não. Acerta, pois diante dos fatos aparentemente facilitados urge um entrave, uma lasca a lancinar olhos menos atentos. Escorrega por exacerbar a opinião, bem como em apenas propor análise pelo teor enuncivo e, ainda, de cunho generalizante.

Conforme sinalizado, eis um dos quadros que se oportuniza vir à tona neste sutil emaranho de efeitos e sentidos em tripla via: **1.** discurso falado; **2.** discurso narrado e **3.** discurso repercutido.

Antes de passar à reflexão analítica de cada um deles, buscando entender os recursos discursivos que os corporificam, cabe outra consideração de caráter nominal. É o sentido basilar da expressão "O Enfermeiro". Isto é, trata-se de ocorrência narrativa que foca, além de um mecanismo particular de fomento humano, uma figura específica que lhe põe em curso.

Nesses termos, pelo veio titular, cria-se de antemão uma expectativa de evento construtivo mediante o senso que o termo encerra em si. Isto ocorre, na medida em que se compreende por Enfermagem:

> [...] uma ciência cujo objetivo é a implantação do tratamento de doenças e o cuidado ao ser humano, individualmente, na família ou em comunidade de modo integral e holístico (https://pt.wikipedia.org/wiki/Enfermagem, 11.07.19).

Deste modo, "Enfermeiro":

> é um profissional de nível superior com competência técnica, científica e humana; responsável [...] pela promoção, prevenção e recuperação da saúde dos indivíduos [...]. Na área assistencial, [...] estão habilitados a diversos tipos de média e alta complexidade, situações que exigem conhecimento científico e capacidade de tomar decisões imediatas (https://pt.wikipedia.org/wiki/Enfermagem, 11.07.19).

Entretanto, o disposto em estudo não se trata de reprodução da realidade, mas de transmutação dela por meio do empreendimento literário. Então, o receptor, ciente ou não de estar defronte ao trabalho funcional de um narrador como é o machadiano, desde já, vê-se obrigado a aguçar a ansiedade de sorver o grau de surpresa que a narrativa lhe reserva. Nesta condição, é-lhe proposto o primeiro espaço discursivo.

Espaço discursivo falado

O conjunto narrativo de "O Enfermeiro" apresenta introdução discursiva inusitada; e, como atesta Pujol, estranha. O tom que impera, ou que emerge da folha de papel, não é propriamente uma sonoridade advinda de aplicação fonética a partir da escrita; mas, de outra forma que a sugere preceder. O que se ouve, ao ler, não é o som das palavras escritas, mas o de palavras proferidas. Vista por alto, a retórica aplicada passaria despercebida por se constituir, em princípio, breve e rapidamente. Todavia, sabendo-se tratar de narrador de qualificativo específico, uma mirada mais atenta pode trazer a lume complexo jogo de singularidades; bem como, várias são as implicações que oportunizam serem extraídas desta conformação retórica: "Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?" (Assis, 1997, v. II, p. 528).

Embora esteja disponível à leitura, como antecipado, o tom circunscrito a ela é de comunicação oralizada, e não de escrita. Deste modo, parece haver um hiato entre um antes e um depois. O espaço de posteridade é o agora do término da fala amalgamado ao âmbito da escrita. O espaço de anterioridade é – pelo recorte que adiante será informado pelo narrador – o referente que ocorre de 1859 a 1860; e mais – oroboricamente – ao ponto de início da conversação omitida, cujo término principia pelo registro escrito, por ora ocultado pela figura que toma da palavra e o oraliza para um interlocutor também oculto. Esta figura, por enquanto ouvinte-narratário do discurso oral proferido por um agente-narrador não identificado, de algum modo, tem competência para avaliar um dado sucesso (certos fatos ocorridos naquele período) e – de um determinado ponto de vista e interesse – julgar-lhe a qualidade retórica, e publicá-lo por intermédio da respectiva veiculação em "página de livro". Nesse sentido, sugere-se um jogo de interesse comercial a estampar a atitude do ouvinte-

narratário frente à natureza compositiva do relato (oculto) ouvido. E mais, mesmo a partir da presente ausência da conversação entre o falante e o ouvinte, permite-se atribuir valorações de qualidade[22] a ambas as partes. Ao agente-narrador apresenta-se a de opacidade revestida de certa dose obscura, tanto pela falta nominativa quanto pela referência à fala ainda omitida; despontando, diante das circunstâncias, lugar de relativa disforia em relação a quem ele dirige a palavra. Ao ouvinte-narratário, possibilita-se valoração melhor qualificada, por dois motivos: pela capacidade que apresenta para conferir sentido e julgar o desejo do outro; e, por permitir sugestão, por inferência, a um possível designativo; não de nome, mas de ocupação: provavelmente se está diante da figura de um "Editor" ou instância de semelhante específica competência.

Este poderia ser um breve sumário do referido espaço, com a implicação de só ser-lhe possível o retrato na imaginação ou no pensamento de quem, no exato/imediato[23], toma pelas mãos a obra *Várias Histórias*, abre-a justo na oitava narrativa e, fisicamente, dispõe-se a enfrentá-la. O acontecimento parece decisivo no constructo em tela, por desde antes, mesmo antes de principiar a leitura, tal implicação efervescer, inconter-se latente à raiz projetiva do conto. Portanto, lá, já é; enquanto o leitor ainda está fora da respectiva leitura. No momento em que a inicia, já foi pego, dominado pela potência de uma força curativa vital, a depender de como auto ministrá-la. Nesse sentido, mesmo antes de iniciar, por princípio latente e condicional, o Espaço 1 (discursivo falado) antecipa – independentemente do que venha a se constituir –, anuncia e implica o Espaço 3 (discursivo repercutido).

22 Referenda Matos (1997, v. II. p. 12): "Quando os personagens têm que se caracterizar, conversam uns com os outros, e eis por que vemos, continuamente, muito diálogos nos contos.".

23 A ser desenvolvido em 3. Discurso repercutido.

A retórica discursiva parte por dada indagação em discurso direto com ensejo de obter confirmada a própria expectativa. Por isso, o tom que impõe à mensagem é de espírito avaliativo. A ambiguidade do constructo deixa-se presente pela forma como se estrutura; inicia com um elemento próprio do discurso modalizado: "Parece-lhe". Assim, enquanto a pergunta, por ambiguidade, é proferida em tom predominante avaliativo, a resposta, aparentemente suprimida, poderia ser tanto de natureza modalizada – procedimento interno que implicaria em outra sorte de continuidade – quanto de natureza também avaliativa, mas em sentido oposto ao sugerido pelo inquiridor. Fato este que não se confirma, justo e em vista de o leitor já estar de posse do volume onde se encontra materializado o produto-resposta referente a tal indagação.

No processo, o tom de expectativa tonifica-se pelo dêitico "então"[24] que, simultaneamente, se abre aos três espaços autodelimitados, dos quais dois já se viram referidos (1 e 3). Por um lado, pelo oposto, é justamente a demarcação discursiva do lugar do omitido diálogo (Espaço 1: discursivo falado). Portanto, um "aqui/agora" do ambiente que se pode antever como o primeiro espaço enunciativo organizador da "conversação oralizada" entre um personagem que assume a figura de um agente-narrador e outro que o ouve, encampando a posição de respectivo personagem-narratário, aqui reconhecido como ouvinte-narratário: provável Editor. Por outro, "então" referenda, em simultâneo, o tempo passado, período em que encerra o conteúdo tanto da "conversa" quanto da escrita narrada – que, por devida vez, constitui-se no Espaço 2: discursivo narrado – dada a consequente publicação da "página" em livro. E o terceiro demarca estado de aparência conclusiva, como forma de alusão em definitivo no tocante ao provável teor da conversação

24 "Parece-lhe **então** que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?" (Assis, 1997, v. II, p. 528 grifo nosso).

que manteve no imediato do tempo passado que este sequencializa, projetando-se para fora do evento narrativo. Por este viés, por vir antes do sinal interrogativo que dispõe em suspensão o movimento questionado, antecipa o que decorre; ou seja, a própria consagração do Espaço 2: discursivo narrado; bem como, em consequência direta, também deflagra e projeta o Espaço 3: discursivo repercutido.

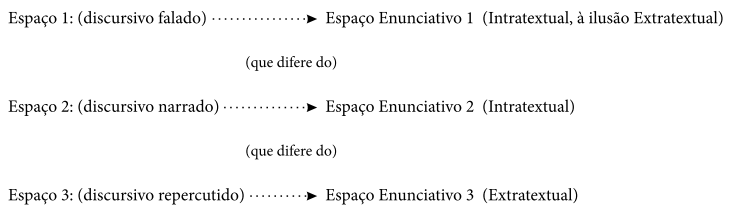
Nesse prisma, a voz narrativa no Espaço 1 (discursivo falado) manifesta-se em temporalidade posterior à vigência do personagem (ele mesmo) que, no passado, experienciara determinada sorte de ocorrência. Em simultâneo, pelo jogo retórico em andamento, manifesta-se em tempo anterior à voz dele próprio subscrita sob a forma da narração-inscrita nas páginas de um livro, especificada como Espaço 2 (discursivo narrado); pois inspira outro espaço enunciativo, diverso do primeiro (falado). Portanto, está o leitor diante do entrechoque de um procedimento enunciativo desdobrado em dois – distintos –; e, ao mesmo tempo, auto-contidos. Como a figura leitora não pertence a nenhum dos espaços citados, é que se estabelece o referido Espaço 3 (discursivo repercutido), cuja respectiva enunciação – distinta das anteriores – erige-se a partir do modo como o sujeito engendra a própria condução ética e moral frente aos sucessos que empreende. Assim, trata-se do que se pode denominar de enunciação vivêncio-existencial, paralela às bordas da apresentação estética.

A nota irreverente de atuação no Espaço 1 é a de que, por competência retórica muito bem articulada, o narrador se pronuncia, como visto, por absoluto silenciamento. Ou seja, dada a condição de que todo narrador, indistinto, é por natureza onisciente – regulando-a de acordo com a estratégia a ser implementada –, o recurso utilizado cria e alimenta, valendo-se de estratégia de ordem paralípsica, a ilusão de atuar em espaço de vivência/existência real, equalizando-o sugestivamente aos moldes do universo sensível

do receptor/leitor. Por isso, **F**ala. E o faz, por completa e singular omissão, pela explosiva eloquência do silêncio.

A ironia está no fato do processo enunciativo 1 justapor-se ao espaço enunciativo 2, embora por natureza distintos, como a interligar duas margens por uma ponte invisível. Assim está o leitor (espaço enunciativo 3): enfermizado entre o estrondo sonoro da palavra ausente e o registro gráfico-sonoro da letra presente. Como propulsora, a perscrutável e sadia enfermidade da linguagem em estado de motivo *poiésico*. Esta é a grande enfermidade do acontecimento, provocada exatamente pela voz narrativa duplicada em Espaços 1 e 2, cuja expectativa neles seria a de ajuste à sanidade; e aqui, ao contrário, é a de promover, promulgar, prover a "sana insanidade" *poiésica*. Deste modo, repercute o esquema:

Figura 5: Relação espacial



Fonte: Elaborada pelo autor

Outro elemento merece destaque pelo teor de insofismável estranhamento que desperta. Trata-se do pronome "lhe", que assume função sintática de objeto indireto no referido período: "Parece-lhe então que..." (Assis, 1997, v. II, p. 528). O estranhamento dele advindo reflete pelo espelhar em duplo de duas entidades incompatíveis por natureza. Se pegar pelo veio intradiscursivo referente ao espaço

enunciativo 1 (do texto falado), o vocábulo "lhe" remete exclusivo para a figura do ouvinte-narratário que, como inferido, recai sobre a insígnia de um provável Editor. Caso observado sob o prisma do espaço enunciativo 2 (do texto narrado) mantém-se a mesma disposição, apenas que então representada em texto. Se tomado pelo viés extra-discursivo referente ao espaço enunciativo 3 (do texto repercutido), o mesmo aponta direto para a figura do receptor real/leitor, intermediado pela constância do ouvinte-narratário, representado no espaço enunciativo 2 (do texto narrado). Isto se possibilita exatamente pela retórica de justaposição concêntrica entre o Espaço 1 e o Espaço 2. Entretanto, a movimentação, nos termos do espaço discursivo 1, ainda prossegue:

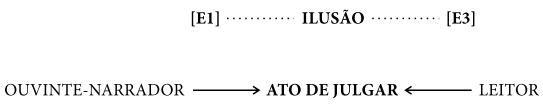
> Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes de minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.
>
> Olhe, eu podia mesmo contar-lhe a minha vida inteira, em que há outras cousas (sic) interessantes, mas para isso era preciso tempo, ânimo e papel; e eu só tenho papel; o ânimo é frouxo, e o tempo assemelha-se à lamparina de madrugada. Não tarda o sol do outro dia, um sol dos diabos, impenetrável como a vida. Adeus, meu caro senhor, leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, e não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas. Pediu-me um documento humano, ei-lo aqui (Assis, 1997, v. II, p. 528-529).

A primeira parte da palestra toma partido diverso do empregado no movimento precedente. Pela expressão avaliativa "Vá que seja", unida à modalizada, mas com espírito igualmente avaliativo "[...] pode ser que oito dias [...]" e seguida da talvez

suspeita equação conclusiva "Pediu-me um documento humano […]" denota agora preponderância da figura do agente-narrador sobre a do ouvinte-narratário, diverso da sugestão anterior. O fato demarca o jogo de inconstâncias reverberadas que envolve a equação discursiva neste espaço (1). Desestabilização propícia à justaposição das enunciações 1 (discurso falado) e 2 (discurso narrado). Em acréscimo à devida envergadura retórica – após uma pausa de média intensidade demarcada pelo "ponto-e-vírgula" – sugestão gráfico-icônica de suspensão de fala em virtude de maior profundidade mental/consciencial e física/respiratória (instância alusiva à ilusão auto-implicável entre os Espaços 1 e 3) – introduz-se, por discurso avaliativo, a condição liberadora para que se materialize o Espaço 2; ou seja, compor história que mereça uma página de livro: "estou desenganado". Nesse sentido, e por esta perspectiva, a consonância do ouvinte-narratário já se antecipara à pergunta que confere curso ao segmento textualizado; e mais, por tê-la solicitado previamente: "Pediu-me um documento humano; ei-lo aqui.". Contudo, o empreendimento retórico se mostra tão contundente que ambas as possibilidades de desdobramentos, embora contraditórias, não se anulam, nem determinam qualidade de maior ou menor preponderância uma em relação à outra. Assim, coexistem na própria vigência estética da linguagem instituída. Como resultante, acabam por moldar, cada um ao devido estágio concêntrico, ambas as personalidades atuantes no Espaço 2. Por um turno, caracteriza o narrador textual como reflexo do agente-narrador oral (E1), na medida em que, de início, faz-se dissimulado/vacilante – aparente ordem de submissão – para, após, revelar o verdadeiro caráter que lhe compete por

natureza[25]; aliás, concernente ao primeiro designativo nominal só disposto no espaço 2: Procópio. De outro, a tenacidade do narratário textualizado, advinda do ouvinte-narratário ao, de pronto, e desde antes julgar o sucesso – de acordo com interesse e discernimento próprios – como exata medida para satisfazer a si próprio no sistema mercadológico, pela qualidade exemplar do que ouvira. Aí, veicula-o nas "páginas de livro" que o receptor tem entre os dedos. Pois bem, parece ser este o ponto actancial e definitivo que conduz a concretização ilusória projetada na aparente conformação do Espaço 1 ao Espaço 3, já referida. Para recapitular, o incremento vem dado pela opção praticada pelo agente-narrador em "falar" (Espaço 1); e o complemento, pelo respectivo e recente motivo exposto. Ora, se a disposição é apenas ilusória, a repercussão é circunstancialidade real, vez que o leitor se reconhece, por princípio narrativo já delineado em outras oportunidades, na figura do narratário textualizado; que, por devida vez, repercute-se como representação textualizada do ouvinte-narrador que julga. Pois bem, assim a atitude de julgar é que agora se materializa como ponto visível de duas margens distintas:

Figura 6: Ato de julgar



Fonte: Elaborada pelo autor

25 Este sucesso merece uma breve observação por sugerir validade para parte das ações funcionais do narrador machadiano. Trata-se do lugar ou da condição em que se investe para narrar determinados fatos: ou já falecido – de ocorrência mais limitada –, ou em posição terminal muito próximo à morte; dispositivos espaço-temporais que lhe permitem, para além das consequências, construir e vitalizar os processos irônicos a fim de expor a cru as incongruências humanas.

Portanto, a tarefa inicia no Espaço 1 com o julgamento do ouvinte-narrador sobre a qualidade/possível interesse textual da história/(ilusória história) ouvida; e se projeta no Espaço 3 (pelo concurso do narratário textualizado – que somente agora ganha, de fato, denominativo, ainda assim, quase-preciso: "meu caro senhor"[26] – no Espaço 2) como oportunidade de julgamento do Leitor sobre a experiência ali veiculada; e, consequentemente, em duplo, sobre a vivência particular da própria existência:

> Adeus, meu caro senhor, leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, e não maltrate muito a *arruda* se não lhe cheira a rosas (Assis, 1997, v. II, p. 529, grifos nossos).

Nesse sentido, a depender do julgamento que o leitor exercer sobre o ato narrado, repercutirá no auto-julgamento que faz de si no decurso da existência que vivencia, podendo alterá-la ou não. Por este viés, mantém-se a chave que oportuniza a consciência da formação leitora a sempre imperar no procedimento funcional do narrador machadiano.

Por similaridade, observa-se o mesmo senso estrutural do parágrafo antecedente; isto é, a justaposição do Espaço 1 (discursivo falado) ao Espaço 2 (discursivo narrado). O fato vem repercutido pela expressão que inicia em: "*Olhe* (interjeição de chamamento vocal/falado), eu podia mesmo *contar*-lhe [...]" (grifos nossos); e culmina com: "e eu só tenho *papel*" (grifo nosso). Pelo registro do verbo "contar", por oposição, faz vir à tona o verbo "narrar" encoberto pelo vocábulo "papel"/("página de livro"), onde reside latente o narrador machadiano – "ser-de-papel" – cuja função não

26 Observar que enquanto o agente-narrador (E1), em (E2) vem representado pelo denominativo "Procópio (José Gomes Valongo)"; o ouvinte-narrador (inferido Editor), passa a ser representado em (E2) pelo denominativo "meu caro senhor"; distinguindo-os discursiva e ordinariamente.

se limita a contar; mas, sim, a narrar: empenho retórico de natureza *poiésica*. E reforça-se pela expressão "[...] *leia isto* e queira-me bem [...]" (grifo nosso) registrada logo na sequência. E encerra: "ei-lo *aqui*"[27] (grifo nosso). Deste modo, respectivamente, iconiza-se a justaposição concêntrica e espiral entre E1 e E2. E deste conúbio, aflora – por discurso figurativo de natureza avaliativa – a finalidade em antecipar E3 (discursivo repercutido):

> Não tarda o sol do *outro dia, um sol dos diabos,* impenetrável como *a vida* (Assis, 1997, v. II, p. 529, grifos nossos).

De antemão, ao delimitar E3 ("outro dia"), ainda projeta a dificuldade de julgamento que naquele espaço (E3 ←→ "vida") deverá se manifestar ("um sol dos diabos"). Sem antes, por mais uma vez, induzir – por atitude retórica movida por fina sutileza – a tomada de decisão do Leitor frente ao sucesso narrado/lido; valendo-se de discurso modalizado com espírito avaliativo, dada a construção amena conferida pelo verbo "perdoar": "*perdoe*-me o que lhe *parecer* mau", e confirmado pelo discurso avaliativo: "não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas" (Assis, 1997, v. II, 529, grifos nossos) .

O jogo de deslocamentos pessoais, que decorre em *lobby* sugestivo, parece vir do consórcio de utilização retórica dos pronomes "me" e "lhe". Ou seja, o "me" – cujo referente é Procópio – volta figurativizado pelo vocábulo "arruda"; enquanto que o "lhe" projeta a figura do Leitor (via "meu caro senhor" [E2]), a quem caberá JULGAR a "arruda" pelo cheiro da "rosa" ou a "rosa" pelo cheiro da "arruda". Com o discernimento aflitivo de que, em termos melódicos, "arruda" e "rosa" parecem se harmonizar por ritmo de aproximada cadência sonora; principalmente, pela áspera

27 Dêitico de localidade enunciativa que tanto referenda E1 quanto E2.

musicalidade, em função dos *erres* que lhes compõem, através da reiteração da consoante vibrante (R).

Por fim, após uma leitura possível dos desdobramentos modulados desde o Espaço 1 (discursivo falado) – embora a impossibilidade de abstraí-lo isoladamente dos demais – pode-se inferir realidade homóloga à disposta em *D. Casmurro* (1899). Se neste, publicado três anos após a veiculação de *Várias Histórias* (1896), o narrador machadiano inova com a construção do ENIGMA (de Capitu); em "O Enfermeiro", antecipadamente àquele, homologa o constructo da ENCRUZILHADA (do leitor); em termos metafóricos, pela subversão do 8 ("em pé") (menção recorrente no respectivo universo textualizado); em ∞ ("oito deitado" = "Lemniscata"), referendando a infinitude da existência em pleno e contínuo movimento: a melodia da vida embalada por "arrudas" e "rosas".

Espaço discursivo narrado

Se é no Espaço discursivo falado (E1) que se encontra a *chave* que dispõe em andamento o sucesso em tela, na qualidade de o fazer pelo instauro a partir do silenciamento, é aqui que, posta em evidência, toma movimento e efetiva o devido trabalho de abertura para o sucesso figurativo "sol do outro dia"; qualificado – no universo intratextual – "um sol dos diabos".

Nesse sentido, em simultâneo, o Espaço discursivo narrado (E2) está contido em E1, e se apresenta como a concretizada razão do anterior. Portanto, em termos específicos, manifesta-se aos moldes de uma história dentro da história, estabelecendo com a precedente uma espécie particular de metalinguagem. Diga-se particular, vez se constituir não por outra história dentro de uma história que venha,

por interpretação ou explicação, a conferir-lhe sentido e validade; mas, pelo veio de tornar a outra ao que ela foi; e, nesta conjuntura, revelar tanto a qualidade estética quanto a exemplaridade singular e existencial que, na apresentação daquela, veicula. A partir deste espaço discursivo é dado ao leitor exercer – por e sobre si – o veredito que deve recair, respectivamente, à instância narrativa e a si mesmo.

Trata-se, deste modo, de narrativa exemplar construída sob um relato contado. A diferença entre uma realidade e outra, reside nos procedimentos enunciativos que as possibilitam ocorrer. O primeiro (omitido), vincado às lides enunciativas da comunicação cotidiana, demarcada pela produção oral, reproduzida pela fala; e o segundo, pela construção retórica articulada de acordo com empenho de linguagem que, concretamente, garanta a finalidade a que se propõe. Para tanto, passa-se de um sentido de construção informal, incrementado prioritariamente no aspecto semântico de conteúdo resultante: "Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860" (grifo nosso); para outro que, de fato, erija condições retóricas formais – "[...] pode entrar numa página de livro?" – competentes e inequívocas a fim de sustentar e manter em concreto, pelo registro impresso, o ensejo pretendido no espaço anterior. Portanto, a diferença entre o "contar" (E1) e o "narrar" (E2), ao que parece, por mais uma vez instaura a validade e a carência em efetivar-se o estado repetitivo do duplo, entre a fala e a escrita. Também por isso, ao fundo, pincelar-se por artifícios daquela:

> Já sabe que foi em 1860. No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, fiz-me teólogo, – quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa. Naquele mês de agosto de 1859, recebeu ele uma carta de um vigário de certa vila do interior,

> perguntando se conhecia pessoa entendida, discreta e paciente, que quisesse ir servir de enfermeiro ao Coronel Felisberto, mediante um bom ordenado. O padre falou-me, aceitei com ambas as mãos, estava já enfarado de copiar citações latinas e fórmulas eclesiásticas. Vim à corte despedir-me de um irmão, e segui para a vila (Assis, 1997, v. II, p. 529).

Segundo Genette (1985), "voz narrativa" se refere à relação entre a instância narrativa e a história. Assim, a passagem principia com voz atuante em tempo posterior à vocalização silente dos sucessos contados. E muito posterior à ocorrência dos fatos agora postos em evidência, instância esta onde toma curso a revelação da saga anteriormente experienciada e omitida. O fato se confirma pois, o personagem não mais existe, permanecendo-lhe somente o eco narrativo que, pelo registro escrito, o mantém em estado de mórbida vivência. Como a narração se efetiva em primeira pessoa, o ponto de vista do narrador, ao devido interesse, sujeita-se ao similar procedimento ocorrido, por exemplo e entre outros, em "Missa do Galo". Constrói-se sobre base de articulação consequente entre duas consciências demarcadas pela vivência no então e no ("quase"[28]) agora.

Entretanto, do ponto de vista da recepção, todo o conjunto se faz no aqui/agora da leitura; portanto, a fusão de temporalidades especializadas, como se verá, promove outro nível de metalinguagem. Se a primeira se deu em abrangência e amplitude interna ao sucesso narrado, a segunda ocorre por envolvimento misto; isto é, concretiza-se no espaço E3 (discursivo repercutido) a partir dos desdobramentos metalinguísticos entre E1 e E2. Deste modo, em E2, a consciência praticada é que modula e coordena o percurso discursivo entre o

28 "Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado." (Assis,1997, v. II, p. 528).

revelar e o maquiar os fatos sucedidos; tudo articulado sob o preceito alusivo às "aparências" e às figurações metafóricas relativas a "arruda" e "rosas":

> [...] perdoe-me o que *lhe parecer mau*, e não maltrate muito a *arruda* se não lhe cheira a *rosas* (Assis, 1997, v. II, p. 529, grifos nossos).

As modulações conscienciais prosseguem com a devida eficácia de forma e sentido. Aos passos, vai revelando muito além do que apenas o foco momentâneo da informação que veicula. É o caso, no imediato, de quantificar a idade que o personagem (ele mesmo) resultava no ano anterior à decisiva ocorrência. Assim, diferentemente da expressa em "Missa do Galo", uma vez citada, trata-se de personalidade não em formação, mas efetiva; portanto, nada há que demonstre interesse em lhe conferir novo sentido; e, este, vem evidenciado pela sequência explicativa, mas não corretiva, ao entrechocar a persona dos quarenta e dois anos à do agora da narração:

> No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, *fiz-me teólogo*, – quero dizer, *copiava os estudos de teologia* de um padre de Niterói [...] (Assis, 1997, v. II, p. 529, grifos nossos).

Parece evidente a disposição das consciências neste excerto. Fazer-se "teólogo" remonta a consciência do passado, à devida idade; prontamente, ajustada à consciência do presente, em função do aparente ensejo fracassado em corrigi-la. A disposição tópica (lugar) também informa mais do que a referência dispõe. Ocupar espaço (Niterói) tão próximo à capital federal à época, nela não habitando, aliado à condição de "favor e dependência" em que vivia o personagem: "[...] que assim *me dava, delicadamente*, casa, cama e mesa." (Assis,

1997, v. II, p. 529, grifos nossos), apresentam sinais qualitativos relativizadores de personalidade. A diferença entre fazer-se teólogo e copiar estudos de teologia os reforçam. E a concretiza por intermédio de registros avaliativos delimitados pela intensidade referencial nas expressões: "mediante um bom ordenado"; "aceitei com *ambas* as mãos" (grifo nosso); e a sacramenta por "estava já enfarado de copiar citações latinas e fórmulas eclesiásticas" (Assis, 1997, v. II, p. 529). O ponto de articulação retórica ainda se conecta à completa falta de perfil para as exigências formais em relação ao cargo oferecido: "pessoa entendida, discreta e paciente", características dispostas na contramão da realidade na qual o personagem se enquadra. Além do que, por apresentar antes o nome do outro, também modulado como forma antecipativa de desdobramento discursivo: "Coronel Felisberto" – impresso no próprio designativo o percurso modal deste personagem entre a ferocidade do título e a leveza do nome – não deixa de evidenciar, embora às ocultas, o nome que lhe cabe às dissimulações que pratica: "copiava os estudos" / "Procópio". Portanto, logo de entrada, E2 diz o sentido das personalidades a serem dispostas à trama que toma andamento e revelação.

Aos poucos – entre antecipações figurativizadas e/ou recuos com finalidade de susterem a crença de auto convencimento, todos remoídos e articulados pela memória – vão se revelando, por intermédio de cenas sumarizadas, os pontos que demarcam o decorrer cronológico das ações enuncivas, inseridas por passagens expressas diretas ou indiretas aos respectivos motivos informados; e, assim, ir-se, conscientemente, tecendo a bel prazer a urdidura do que narra.

No tocante ao reflexo do caráter constata-se a construção da respectiva personalidade frente ao outro personagem e afins: "[...] como porque a minha resposta deu de mim a melhor idéia *(sic)* ao

coronel" (Assis, 1997, v. II, p. 529); "[...] com um ar de resignação e conformidade, reparei que era um modo de lhe fazer corte" (Assis, 1997, v. II, p. 530-531); "[...] tinha eu perdido a escassa dose de piedade [...]; trazia dentro de mim um fermento de ódio e aversão" (Assis, 1997, v. II, p. 530); "Bom é dizer (visto que faço uma confissão geral) que, nada gastando e tendo guardado integralmente os ordenados, estava ansioso por vir dissipá-los aqui" (Assis, 1997, v. II, p. 530).

Em contrapartida, em relação à construção da figura do coronel: "– Você há de ir ao meu enterro, Procópio; não o dispenso por nada. Há de ir, há de rezar ao pé de minha sepultura. Se não for, *acrescentou rindo*, eu voltarei de noite para lhe puxar as pernas" (Assis, 1997, v. II, p. 530); "Não tinha parentes; tinha um sobrinho que morreu tísico" (Assis, 1997, v. II, p. 530); *"O coronel estava pior, fez testamento"* (Assis, 1997, v. II, p. 530, grifos nossos) etc.

A narração desses acontecimentos retóricos delimitam a primeira escalada do percurso discursivo da narrativa, moldado pelo jogo dicotômico entre os sentidos dos personagens envolvidos na trama. Se, por um lado, tem-se, em princípio, a pecha em recorrência ao estigma de "coronel", acrescida pela opinião negativa de terceiros, esta se transmuta de imposto e afamado ódio a amor paternal (uma maneira especial de amar); por outro, no inverso, a dedicação (dissimulada em virtude de vício ético e moral) de Procópio, transforma-se irremediavelmente de aparente complacência em ódio irremediável. Portanto, nesta etapa, pode-se inferir que a condução do discurso institui-se pela retórica de reverberações advindas de jogo cênico entre aparência versus essência, aliada à natureza estratégica do narrador machadiano de ser isso, sem ser bem isso.

Deste modo, atinge-se o clímax definitivo e inexorável da referida primeira escalada:

> Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me *na face esquerda*, e tal foi a dor que não vi mais nada; *atirei-me ao doente, pus-lhe a mão ao pescoço, lutamos, e esganei-o*.
>
> Quando percebi que o doente expirava, recuei aterrado, e dei um grito; mas ninguém me ouviu. Voltei à cama, *agitei-o para chama-lo à vida*, era tarde; *arrebentara o aneurisma, e o coronel morreu* (Assis, 1997, v. II, p. 531, grifos nossos).

Ou seja: a construção discursiva do percurso da vida à morte/assassinato. Entretanto, observa-se a sutileza do modo como as informações não-e-são maquiadas. As palavras adquirem intensa mobilidade e se interagem num consórcio subliminar de franca e encoberta potência, na conformação de cena dramática sumarizada ao extremo com a finalidade de empreender e materializar, no imediato, o planejado dispositivo retórico consequencial. Nesses termos, possibilita abertura para o estabelecimento da segunda escalada presente na narrativa: a que se desloca do assassinato/morte à fatalidade; conferida a partir de diverso jogo recursivo, novamente retomado pela dicotomia aparência *versus* essência.

A origem da análise sugerida toma pulso no último degrau da primeira escalada e transforma-se no primeiro da segunda. Sugestiva a chamada em determinar com precisão o local onde a "moringa", atirada pelo "doente", atinge Procópio. Qual seria o motivo incluso a tal delimitamento: "face esquerda"? Em princípio, o objeto poderia tê-lo acertado em qualquer parte do corpo; no entanto, bateu-lhe justamente na "face". O atrativo seria a desnecessidade em identificar o ponto exato onde fora atingido; poderia referendá-lo por vocábulos como "cabeça", ou "rosto", porta primeira de identificação do sujeito, onde se contêm, por assim dizer, todos os sentidos humanos. Mas não, registra-o por "face". E mesmo assim o sendo, qual seria a

diferença se fosse a direita? Alteraria a contundência do impacto? Ao que parece, não é desta conformatura a natureza da opção. Trata-se de um dispositivo não de ordem temática; e, sim, discursiva; como evento que, de imediato, traz à memória outro texto. Por intermédio de implicação intertextual, aproxima-o à passagem bíblica do oferecimento da "outra face" – proferida no Sermão da Montanha –, referindo-se à atitude de resposta ao agressor sem o uso de violência.

Esta postura retórica acende o estopim que desencadeia a contundência do acontecimento. Ao enfermeiro cabe o trabalho de cuidar do enfermo – "bendizei aos que vos maldizem, orai pelos que vos insultam. Ao que te bate numa face, oferece-lhe também a outra [...]" (Lucas 6:27-31). Porém, como mencionado, no contexto em específico, ao termo "enfermeiro" muitas podem ser as variações anagramáticas associadas. Entre elas: "inferno"; "moer"; "ferir"; "ferro"; "fero"; "fremir"; "morre"; "funéreo". Assim, parece que o funcionamento da instância narrativa investe por conformação obtusa do termo, e aplica-a a fim de antecipar, desde o título, a contundência da ação do personagem: "atirei-me ao doente, pus-lhe a mão ao pescoço". A relação entre os dois verbos atuantes no segmento – ambos no pretérito perfeito, referência a ação definida e concluída em dado momento do passado – orienta-se por oposição de sentidos. Enquanto o primeiro, "atirar", traz em si intento destruidor, o segundo, "por", encerra certo ensejo de amenização da violência contida no anterior. Este jogo de relativizações propicia e nutre o vocábulo que lhes segue: "lutamos". Em virtude de a equação verbal vir construída por extremo sumário, a carga retroalimentada pelo jogo de tensões aparentemente auto-diluinte, garante o entendimento que, de fato, houve uma disputa entre dois contendores; contudo, parece encobrir ou eufemizar a respectiva disparidade potencial entre eles e gerar a ilusão de uma disputa em igualdade de condições. Como em toda contenda, naturalmente, deve haver um vencedor,

então, dá-se o consensual veredito: "esganei-o"; precavendo-se por antes demarcá-lo pelo acréscimo de um símbolo aditivo de ordinária consequencialidade natural: "e".

O quadro está inteiramente organizado. A ação é completa e definitiva: morte por assassinato confesso. No entanto, a construção do conjunto inicial do parágrafo subsequente ocorre por perspicaz e nova disposição retórica. Enquanto no anterior, o narrador vale-se dos verbos no pretérito perfeito, consagrando o desfecho em mortificação; neste: "Quando percebi que o doente expirava", mantém a conjugação no perfeito sobre o verbo que volta para si: "percebi"; porém, altera a conjugação do verbo que referenda o outro, para o pretérito imperfeito (ação ocorrida no passado, mas não completamente terminada) – "expirava" –, criando cenário de ludibriamento sugestivo; vez que a ação, em definitivo, culminara com a morte por confesso assassinato.

Contudo, por narrar em tempo posterior, e mesmo se não o fizesse, dispõe de plena consciência do ato praticado. Assim, retorna com verbos no pretérito perfeito: "recuei"; "dei"; "voltei", "agitei-o para chamá-lo à vida"; e conclui: "era tarde;". Neste ponto definitivo do discurso, parece que toda potência virulenta da atitude enunciva revolve sobre si mesma e deixa-se tombar por inteira sobre um simples e quase imperceptível registro de linguagem, este sim disparador contundente, por antecipação, de toda razão de discernimento e propulsão da segunda escalada textual; vale refrisar, a que toma curso a partir do assassinato/morte e desemboca em fatalidade. Trata-se do singular "ponto e vírgula" que separa – em dois – a sequência frasal: "[...] era tarde; *arrebentara* o aneurisma, *e* o coronel *morreu* (Assis, 1997, v. II, grifos nossos). Este segmento inflama a qualidade enunciva pela perspicácia enunciativa. O sinal de pontuação ";" figura como a materializar um abismo entre dois polos distintos. Ainda, em simultâneo, como a iconizar uma

ponte invertida de entroncamento de duas margens distintas: uma "vírgula" e um "ponto"; respectivamente: de um lado, a da viva e de outro, a da morte. Como – aos moldes do ";" – ambas coexistem e se mostram inexoráveis, não são elas que determinam as coisas; e, sim, *o-quê* ou *o-como* as delimitam ascender. Além disso, em função do registro de pontuação ";", cria-se um instantâneo espaço-tempo onde, o tempo-espaço do universo em duração ali se conforma, por ser discursivamente envolvido – aos moldes de uma máxima equação elíptica –, resultando em transformação do "por" ("as mãos ao pescoço") em "arrebentar"; da "luta" em "aneurisma"; e, por fim, do "esganar" em "morrer". Assim, incutido na discursividade induzida pelo registro gráfico ";" de dentro da voz emancipada em tempo posterior, a reverberação retórica a transforma em espírito de voz em tempo simultâneo; ou seja: o tempo do assassinato confesso é o exato tempo da fatalidade em si manifesta.

Se na primeira escalada constrói-se o percurso para a supressão da vida via assassinato; a segunda retroage sobre a primeira, no sentido de edificar o percurso da supressão do assassinato pela via da fatalidade. Para isso, vale-se o narrador de expedientes discursivos calcados por uso contínuo de frequência anafórica – entendendo-se, sumariamente, de acordo com Genette (1985), recorrência a repetições no plano do discurso de instância ocorrida apenas uma vez no plano da história – como recurso progressivo de transformação amenizadora.

Dois termos repercutem transformações de sentido e direção modalizados pelo referido recurso: CORONEL e CRIME. Na primeira escalada, o termo "coronel", horizontalmente, aparece repetido em oito oportunidades; ao passo que a outra designação a ele destinada, "doente", evidencia-se em apenas quatro ocorrências; de certo modo, diversa referência ao mesmo algarítimo: 8/2→4. Portanto, observa-se a supremacia do termo que denota maior distanciamento ("coronel)

sobrepujar o de menor inclinação ("doente"), referência ao estado enfermiço em que se encontra. No entanto, em termos verticais, dá-se o primo passo condicionante de regulagem dos sucessos ali empreendidos. O vocábulo "coronel" comuta-se no termo "doente"; fato que enseja toda a paisagem e desfecho neste espaço de atuações. E isto se manifesta segundo ordem de dupla inversão de finalidades. Aliás, anteriormente mencionada: o peso que recai sobre o termo "coronel", no processo, vem negado e/ou amenizado pelo condicionante "doente"; ao passo que, em paralelo, a benevolência que orienta a atividade de enfermeiro, sub-repticiamente, adquire o peso virulento destinado ao vocábulo "coronel"; armando-se uma rede tecida por fértil jogo de inversões retóricas intercaladas.

O procedimento de verticalidade discursiva, produzido pela recorrência anafórica, prossegue na segunda etapa em movimento ziguezague de sentidos, conformado ao jogo lancinante em promover no leitor um processo de desestabilização referente à natureza do julgamento que, desde o princípio, lhe fora imposto realizar: "[...] leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, *e não maltrate muito a arruda*, se lhe não cheira a rosas" (Assis, 1997, v. II, p.529, grifo nosso).

Deste modo, o processo de repetição parece reger nuanças transformacionais de apaziguamento entre a expectativa dominante, carregada do senso relativo a "coronel", e uma dada condição de figura que venha a favorecer e eufemizar as ações deflagradas pelo personagem-narrador Procópio (J.G.[29]) Valongo[30]. Nesses termos, de "doente", o estigma "coronel" se dilui em:

29 Significativa a abreviatura das referências nominais intermediárias à nominação personagem-narrador: "José Gomes" → (**J.G.**). Distintas, porém, de sonoridades quase-semelhantes...

30 Sucesso parelho e sugestivo estende-se ao designativo que lhe encerra a respectiva nomenclatura: "Valongo". Assim, dizendo-se por si, de fato, constata-se indiretamente: Procópio (J.G.) Valongo, entre outras diversidades de leitura enunciva: "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados" (Assis, 1997, v. II, p. 535).

1. “molambo de vida”: “Viveria quanto? Duas semanas, ou uma; pode ser até que menos. Já não era vida, era um molambo de vida [...]” (Assis, 1997, v. II, p. 534);

2. “pobre homem”: “[...] se isto mesmo se podia chamar ao padecer contínuo do pobre homem [...]” (Assis, 1997, v. II, p. 534);

3. “vítima”: “Os gritos da vítima [...]” (Assis, 1997, v. II, p. 532);

4. “cadáver”: “Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: ‘Caim, que fizeste de teu irmão?’” (Assis, 1997, v. II, p. 532);

5. “morto”: “Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei carta ao vigário e ao médico” (Assis, 1997, v. II, p. 532);

6. “finado”: “Dobrei a espórtula do padre, e distribuí esmolas à porta, tudo por intenção do finado” (Assis, 1997, v. II, p. 533);

7. “austero”: Vinham contar-me cousas (sic) dele, mas sem a moderação do padre; eu defendia-o, apontava algumas virtudes, era austero [...]” (Assis, 1997, v. II, p. 534);

8. “amigo”: “ – Quanto ele tinha? Perguntava-me meu irmão.
   – Não sei, mas era rico.
   – Realmente, provou que era seu amigo.
   – Era... Era...” (Assis, 1997, v. II, p. 533);

9. “boa criatura”: “ E eu aproveitava a ilusão, fazendo muitos elogios ao morto, chamando-lhe boa criatura [...]” (Assis, 1997, v. II, p. 533);

10. “coração de ouro”: “[...] impertinente, é verdade, mas um coração de ouro. E, elogiando-o, convencia-me também, ao menos por alguns instantes” (Assis, 1997, v. II, p. 533).

O imperativo a observar é que todas as construções são vigidas por discursos avaliativos e conferem sentido de instância definitiva, a fim de manter e nutrir o processo de amenização pretendido.

Fato similar ocorre com o vocábulo CRIME; que, por devida vez, só aparece na segunda escalada – horizontal coincidência – também em oito ocasiões. No tocante à verticalidade, estabelece-se e transmuta-se em:

1. "crime": "Tremiam-me as pernas, o coração batia-me; cheguei a pensar na fuga; mas era confessar o crime, e, ao contrário, urgia fazer desaparecer os vestígios dele" (Assis, 1997, v. II, p. 532);

2. "luta": "Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 532);

3. "crime ou luta": "Crime ou luta? Realmente foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 534);

Neste ponto do discurso, cabe intercalar outra passagem sugestiva na construção do ensejado efeito:

> E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes? Podia ser, era até o mais provável; não foi outra cousa (sic). Fixei-me também nessa idéia (sic) [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 534).

4. castigo": "Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a uma recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente. Só então posso dizer que pensei claramente no castigo" (Assis, 1997, v. II, p. 532);

5. "punição": "Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa" (Assis, 1997, v. II, p. 532);

6. "medo": "Eu mesmo amortalhei o cadáver, com o auxílio de um

preto velho e míope. Não saí da sala mortuária; tinha medo de que descobrissem alguma cousa (sic)." (Assis, 1997, v. II, p. 532);

7. "alucinação": "Minutos depois, vi três ou quatro vulto de pessoas, no terreiro, espiando, com um ar de emboscada; recuei, os vultos esvaiam no ar; era uma alucinação," (Assis, 1997, v. II, p. 532);

8. "ilusão": "E eu aproveitava a ilusão, fazendo muitos elogios ao morto [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 533);

9. "triste sucesso": "Preparei-me e segui para a vila. Em caminho, à proporção que ia me aproximando, recordava o triste sucesso; as cercanias da vila tinham um aspecto de tragédia [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 534);

10. "fatalidade": "Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade [...]. Mas eu perdoava tudo, tudo [...] O pior foi a fatalidade daquela noite" (Assis, 1997, v. II, p. 534).

Mantêm-se assim, espelhados, os objetivos dispendidos na construção da estratégia transformacional anterior: a recorrência a discursos de ordem sempre avaliativa. Destaca-se na oportunidade que – em conjunto – o sortilégio discursivo desencadeia o sentido de um "correlato objetivo", como viria a conceituar, posteriormente, Eliot (1920, p. 53):

> A única maneira de expressar a emoção em forma de arte é encontrar um "correlato objetivo", em outras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula dessa emoção particular, de modo que quando os fatos externos, que devem terminar em experiência sensorial, são fornecidos, ele evoca imediatamente a emoção.

Tal empenho, no caso em estudo, toma forma e validade para garantir e manter o ensejo disposto em E1, bem como para despertar,

em E3, a devida repercussão consciencial. Embora aqui se tenham disposto os dois segmentos em ordens mais ou menos progressivas; na vigência do discurso, elas ocorrem dispersas; provavelmente com razão ambígua voltada para suplementar ainda mais o processo de desestabilização exterior. E fecha este espaço (E2) por elíptico discurso sumarizado, ameno e contemplativo, como se – dissimuladamente – ainda buscasse se convencer da infeliz coincidência; e, em discurso avaliativo com espírito modalizado, passando a modalizado com espírito avaliativo, turvar o juízo da consciência exterior:

> Os anos foram andando, a memória tornou-se cinzenta e desmaiada. Penso às vezes no coronel, mas sem os terrores dos primeiros dias. Todos os médicos a quem contei as moléstias dele, foram acordes em que a morte era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo (*discurso avaliativo com espírito modalizado*). Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então *lhes* fiz; mas a verdade é que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade... (*discurso modalizado com espírito avaliativo*) (Assis, 1997, v. II, p. 535, grifos nossos).

Ressaltam-se dois elementos que, entre outros mais, destacam-se neste excerto. Em comum, a disposição em remeter aos outros espaços que a este comungam, respectivamente, E1 e E3. O primeiro deles é o registro do verbo "contar" que, de certo modo, remete a E1: "Todos os médicos a quem *contei* as moléstias dele [...]"; e, por devida vez, re-atualiza a ilusão de manifesto em dada condição de E3. O segundo, vem registrado pelo uso do pronome "lhe", no plural, e na mesma função antes empregada – objeto indireto –: "Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então *lhes* fiz [...]". Aqui, talvez, a sugestão atinge máximo grau de ambiguidade; pois, em simultâneo à referência direta voltar-se sobre o todo dos

médicos que ouviram os relatos sobre o estado de saúde do "coronel", não deixa de também remeter, tanto a E1 (ouvinte-narratário/ Editor) quanto a E3 (Leitor). Este, via narratário "meu caro senhor" de E2. A associação destes dois segmentos é que vai implicar na segunda relação metalinguística – de natureza mista – anteriormente citada. Qual seja: metalinguagem exterior de E3 sobre a relação metalinguística interior do conjunto (E1/E2). Assim, está-se diante do complexo de uma espécie de processo metalinguístico em duplo, validado pela semelhança que lhes é a diferença[31], conferida não pelos dispositivos enuncivos; mas, pelos enunciativos.

Prudente observar que no quase despertar de E2, registra a instância narrativa: "*Adeus, meu caro senhor*, leia isto e queira-me bem [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 529, grifo nosso); exato o mesmo recurso que se vale agora – ao indicar fecho a E2 – implicando tanto E1 quanto E3:

> *Adeus, meu caro senhor.* Se achar (*e aqui se encontra o juízo tanto ao agente-narrador em E1 quanto a figura do Leitor em E3*) que esses apontamentos valem alguma cousa (sic), pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta *emenda que faço aqui* ao divino sermão da Montanha: "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados" (Assis, 1997, v. II, p. 535, adendos e grifos nossos).

Portanto, rememora-se, já houve o julgamento do ouvinte-narratário (Editor) de E1 – vez que o leitor está de posse do livro impresso –; onde, em determinadas páginas, repercute a apresentação estética da respectiva conversa (E2). Resta ainda, em E3, o veredito do receptor final: o Leitor. Com a sutileza de que, se até o momento

31 Aplicação adaptada a partir do pensamento conceitual de Sigmund Freud, em "O estranho", já mencionado anterioirmente.

tudo foi construído por induzida sugestão, em discurso modalizado, em tom de voz ameno e moderado: "Se achar que esses apontamentos valem alguma cousa *(sic)* [...]"; encerra o período em tom imperativo, materializado por concreta imposição avaliativa, final e definitiva: "[...] *ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço* [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 535, grifos nossos); manipulando – sarcástica e ironicamente – a prospecção dos sucessos enuncivos entrepostos.

A ironia também dispara pela ruptura deflagrada ao subverter-se a recorrência singulativa imposta ao número "8", ao longo dos percursos espaciais contemplados. Assim:

> Se o número 7 corresponde ao Antigo testamento, o número 8 simboliza o Novo testamento. O número 8 anuncia a prosperidade e a bem-aventurança de um novo mundo (https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-7/; 11.07.19).

O processo de subversão ao numeral 8 (em pé) – no referido contexto – sugere o ∞ (oito deitado), potencializando-o, agora, em duas frentes. A primeira, como estigma transgressivo a repercutir, em exato, a "emenda" imposta ao "divino sermão da Montanha", em corrupção às bem-aventuranças cristãs. A segunda, pela revelação transmutada de "oito deitado" em "Lemniscata"; e, deste modo, pelo recurso discursivo, remeter e confirmar o lançar-se para fora do universo narrado, deixando a prova e o juízo avaliativo à responsabilidade e disposição do leitor real; uma vez instaurado o constructo da Encruzilhada.

Espaço discursivo repercutido

De modo geral, enquanto E1 compôs-se por intermédio da palavra falada; E2 pelo registro da palavra escrita; E3 caracteriza-se pela

propensão a uma espécie de auto julgamento surdo, interior, em-si e por-si impronunciável. Assim, às palavras, carece se abster delas, tomá-las como receptáculos de fomentos; e, delas afastado, permitir-se revelar, em instância vital, o que nelas se possibilitou atingir.

Está o sujeito – Leitor – diante de si, sem palavras pela ação das palavras. Julgar o outro é julgar a si, em condição de paradoxal igualdade. A cura pelo veio da mera possibilidade diante dos olhos. A "arruda", neste espaço, não é mais representada instrução metafórica como antes – em simultâneo – se apresentara. Constitui-se no que se permite denominar viva metáfora-menos, pois, para além dos corpos e dos pensamentos em ação, consagra a plena energia convalidada – no exato-imediato – do que se é, na própria conjugação do como se está. Esta parece ser a enfermidade retórica que co-habita no espaço discursivo das ambientações humanas; vez se erigir a partir do modo como o sujeito engendra a própria condução ética e moral frente aos sucessos que empreende. Nesse sentido, trata-se do que se pode denominar de enunciação vivêncio-existencial; portanto, paralela e conjunta à borda da apresentação estética. "O Enfermeiro" parece ser um chamado. O retorno ao silêncio, e à vocação responsável primeira. Talvez, o encontro com o incontrolável de si, o incontornável; e o risco anuente ao fracasso.

Nos jogos interespaciais, dentro de E3 – entregue às reverberações discursivas de E1 e E2 – vige o espaço interiorizado do Leitor como expectante passivo tornado agente ativo no exato(aqui)/imediato(agora) da leitura. Para ele a(s) voz(es) ecoada(s) por meio da metalinguagem interna, sempre em tempo posterior, transmutam-se, no invariável, em tempo simultâneo, ordinariamente por potência avaliativa, obrigando-se, por ver-se obrigado, a julgar o sucesso em tela: "Pediu-me um documento humano, ei-lo *aqui*" (Assis, 1997, v. II, p. 529, grifo nosso); menos pelo sucesso narrado e mais

pela repercussão e chamamento interior das próprias convicções e autodiscernimentos. Deste modo, em paralelo ao martírio da confissão:

> Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir dentro de mim, e o ar, para onde quer que me voltasse, aparecia recortado de convulsões. Não creia que esteja fazendo imagens nem estilo; digo-lhe que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! assassino!
>
> Tudo o mais estava calado (Assis, 1997, v. II, p. 532).

Este texto sugere ecoar o surdo auto silenciamento – própria vítima de si mesmo – diante do estrondoso silêncio inquisidor de interiores vozes conscienciais: *o que fizeste de ti? O que fizeste de ti?* E assim, ironicamente, o que fazemos de nós?

"Noite de Almirante": a ética em jogo e o jogo da ética

O jogo da Ética

"Noite de Almirante" vem a público em 1884, constando da obra *Histórias sem data*. Matos (1997, v. II, p. 15) referenda-o como "um dos […] contos mais bem feitos, em que estuda a volubilidade do amor no coração de uma cabocla".

Certo está que a referência se mostra genérica e redutora. Afirmar que se trata de produto dos mais bem executados, em princípio, volta-se ao aspecto compositivo da trama que envolve um par de personagens em torno de contrato firmado por intermédio da palavra. Entretanto, mais do que o desenrolar das ações enuncivas, o modo de articulá-las é o que, de fato, faz "Noite e Almirante" um dos contos mais intensos e dramáticos. Em termos gerais, o narrador machadiano opta por empreender o discurso aproximando-o da tradição flaubertiana; instituindo-se como agente discursivo que se posiciona fora da história, e de lá efetiva o devido funcionamento. Contudo, se neste quesito se aproxima de narração clássica realista, ironicamente, mescla o tempo da voz entre posterior e simultâneo, relativizando a possibilidade de exercer a plenitude absoluta de saberes. Em verdade, não se trata de perder a onisciência, e sim de reduzi-la à proporção de gerar outro efeito de sentido conjuntamente com os oportunizados pela onisciência que manifesta dispor. É por este jogo de encobrimentos discursivos na temporalidade da voz narrativa que parece originarem os jogos dramáticos imperativos no plano da história. Portanto, mais uma vez, está-se diante do drama da circunstância narrada a partir do drama da retórica empreendida.

De antemão, apenas para constituir o percurso de raciocínio compositivo, visualiza-se a conjunção de temporalidades da voz narrativa a exemplo de:

> (Excerto 1): Deolindo Venta-Grande (*era* uma alcunha de bordo) *saiu* ao Arsenal da Marinha e *enfiou* pela Rua de Bragança. *Batiam* três horas da tarde (Assis,1997, v. II, p. 446, grifos nossos).
>
> [...]
>
> (Excerto 2): Lá *vai* ele *agora* pela Rua de Bragança, Prainha e Saúde, até o princípio da Gamboa, onde *mora* Genoveva (Assis, 1997, v. II, p.446, grifos nossos).

O jogo disposto entre verbos e dêitico – respectivamente: pretérito imperfeito; pretérito perfeito; pretérito perfeito e pretérito imperfeito, no Excerto 1; e presente do indicativo; dêitico de temporalidade presentificada e presente do indicativo, no Excerto 2 – demarca discursivamente a opção pela instabilidade que se verifica, tanto na postura retórica do narrador (por opção própria) quanto na constituição de caráter do par de personagens que se veem envolvidos por certa situação inusitada. Vale refrisar, o teor trágico disposto no enunciado repercute do drama da linguagem vigente em função da estratégia retórica articulada pelo narrador.

No Excerto 1, a instância narrativa intercala aos dois verbos no imperfeito ("era" e "Batiam"), dois no perfeito ("saiu" e "enfiou"). Assim, constrói um discurso consciente que "vacila" entre ações/situações do passado não terminadas, em conjunção com outras iniciadas e concluídas no mesmo período. O fato a se observar é que as não terminadas como que emolduram as definitivamente concluídas. Se emolduram, evidenciam realidades distintas que entram em comunhão por mesmo processo conceptivo. Enquanto

as instâncias emoldurantes mantêm-se no tempo da duração, as emolduradas, opostas, delineiam-se no da precisão definitiva. Deste modo, o jogo em ocorrência parece dizer mais do que um dado dispositivo do acaso.

Há a materialização de um fluxo retórico que – do Excerto 1 – toma forma a partir de sucesso atrelado exclusivamente ao plano do história (pretérito imperfeito → "era"); pois, ao retornar, "no dia seguinte", ao curso rotineiro de marujo, a referida alcunha não se dissipa: "Deolindo Venta-Grande (era uma alcunha de bordo)". Desta disposição, abre-se espaço para dois acontecimentos definitivos e concretizados no passado, também enuncivos: "saiu ao [...] e enfiou pela [...]" (pretérito perfeito); para, na sequência, retomar o uso do imperfeito ("Batiam três horas da tarde"). Este último segmento do constructo sugere dinamizar o fluxo discursivo, pois o verbo "bater", diferentemente do "ser" empregado na primeira oportunidade, parece não se conter somente no plano do enunciado. Se remete a determinada hora neste plano, por implicar uma dada ação do passado não concluída, dispara duas vertentes consecutivas e auto-implicadas. A primeira se caracteriza por ser o acesso à continuidade (Excerto 1 → Excerto 2) do movimento do passado a um tempo de voz atualizado ao tempo da voz narrativa ocorrente no aqui/agora; como se exercida em simultâneo. Ou seja, um fluxo de voz que parte de um procedimento em tempo posterior (Excerto 1), e desemboca em outro (Excerto 2), completamente presentificado: "Lá vai ele agora". A segunda, auto-implicada, é o fluxo da linguagem que, se no Excerto 1 identificava-se somente ao plano do enunciado, no Excerto 2, além de manter tal escrita, como demonstrado, dispara outro de caráter inteiramente enunciativo, pela transmutação do verbo "bater" no dêitico "agora", a por intermédio do processo de presentificação ao qual o fluxo enunciativo-enuncivo se destina. Este jogo de temporalidades enunciativas e enuncivas é a tônica

que, em moldes similares ao entrelaçamento dos tempos verbais apresentados, abraça e desestabiliza a aparente estabilidade que reina no fluxo narrativo. Assim, os eventos apresentados por aparente passividade, podem conter diversa natureza de intenções:

> Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. *Vede que estamos aqui muito próximos da natureza* (Assis, 1997, v. II, p. 449, grifo nosso).

Em função da conduta retórica empreendida, em princípio, o trabalho da voz narrativa gera a ilusão de que ao receptor cabe tomar partido de um ou de outro contendor envolvido na trama do respectivo enunciado (Deolindo e Genoveva), em virtude de aproximação simpática ou antipática em relação a eles. Todavia, pelo jogo retórico praticado, permite entrever que a ação narrativa menos se aproxima de deter luz sobre potencialidades de simpatia ou antipatia em relação aos personagens, e mais se dinamiza no sentido de possibilitar a eclosão de um espaço de embate de caráteres, culminando por especificar o que se pode denominar por Enigma da Ética; e este sim atingir, virulento, a consciência do receptor.

Por isso, se a ilusão ocorre no plano do enunciado, esta advém da postura enunciativa em também gerar a ilusão de que o narrador toma como fator de redução de onisciência à causa de um dos personagens. Observa-se como fonte desta ilusória dualidade, de um lado, a posição analítica de Bosi (2007, p. 113-114), em "A máscara e a fenda":

> O interesse do conto não está na situação vulgar do amante traído: está na reação de Genoveva quando interpelada por Deolindo [...].

> Resta saber se o ponto de vista explícito do autor dá conta da complexidade da narração. Vale a pena perguntar: e o marujo Deolindo? O seu amor fiel, a crença na jura e o seu cumprimento? Seria, por acaso, menos natural que o comportamento de Genoveva? O que é natural e o que é social no plano dos sentimentos? Ambos juraram e, garante o narrador, ambos o fizeram sinceramente. Qual a diferença? O narrador assumindo (ou simulando) o ponto de vista de Genoveva, procura suprimir essa diferença, sugerindo que tampouco Deolindo cumpria sempre a sua palavra; assim o marujo, desesperado, dissera a certa altura a Genoveva que se mataria por ela, mas não se matou; e a moça comenta, cética: "Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes".

E de outro, em paralelo, a posição dicotômica defendida por Vianna (2011, p. 287-288), em "Entre a ilusão e a desilusão: a negação do baque em Noite de Almirante":

> Desta forma, o leitor vai acompanhando a história de amor do marujo e da caboclinha, desde o início da narrativa, colado ao ponto de vista do marinheiro e, mais do que isso, partilhando o anseio de encontrar a moça. Toda a forma como a narrativa vai se compondo, desde a apresentação, a expectativa de Deolindo e de seus amigos, o flashback *(sic)*, tudo faz o leitor colar-se a Deolindo, dividindo com ele a chegada, as expectativas, a paixão. É nesse ponto que [...] discordamos da análise de Alfredo Bosi, quando afirma que "Resta saber [...]".
>
> O narrador não assume o ponto de vista de Genoveva, assim como não simula somente o dela [...].

No tocante à primeira disposição analítica, cabem alguns comentários à luz do partido aqui aventado. Observa-se que, em princípio, a fonte orientadora de tal posicionamento volta-se para o plano enuncivo – "O interesse do conto [...]" – ao afirmar que o ponto de "interesse" é este ou aquele personagem. Na sequência, parece incluir o outro segmento textual ao se referir ao plano da enunciação por intermédio de um registro inquisitivo, embora parta de um dado fora da narrativa: "Resta saber se o ponto de vista *explícito do autor* [...]" (grifo nosso) "[...] dá conta da complexidade da *narração*" (grifo nosso). Talvez por isso, tenha o crítico grifado o vocábulo "explícito", deixando antever, de certo modo, dada suspeição quanto ao emprego de tal qualidade enunciativa. Entretanto, o teor dos questionamentos que Bosi efetiva logo na sequência —, justapondo delineamentos do decorrer enuncivo: "[...] e o marujo"; "O seu amor fiel [...]"; "Seria, por acaso, menos natural [...]" — sugere evidenciar que o crítico incorre em equivoco, vez o ponto de vista não ser o do autor e, sim, o do narrador.

Em seguida, afirma Bosi (2007, p. 114): "Ambos juraram e, *garante o narrador*, ambos o fizeram sinceramente" (grifo nosso). Portanto, a posição assumida pelo analista parece se moldar mais aos preceitos enuncivos que enunciativos, vez que sugere crer na palavra e na "garantia" que ela emprestaria aos próprios deslocamentos no plano do enunciado. Crer na palavra da instância narrativa é se perder ao domínio do poder de ilusão que a mesma dispara no enunciado. Deste modo – embora esta chave de leitura não invalide a que o analista postula –, parece que o respectivo olhar crítico, por apenas tangenciá-la, não vislumbra a raiz do enigma do olhar disparado pelo narrador, sugerindo não capturá-lo de todo. Daí, talvez, a dose de decisão-indecisa que o registro analítico impõe: "O narrador assumindo (ou simulando) o ponto de vista de Genoveva, procura suprimir essa diferença [...]". Ou seja, circunstância efetivada em virtude do dispositivo materializado pelo narrador onisciente que,

por si, assume a retórica de não se valer dela (onisciência), deixando, assim, a instabilidade por conta da repercussão dela própria, no plano da história que narra.

Do ponto de vista da enunciação, não se trata de "assumir" ou "simular". De uma maneira ou de outra, recair-se-ia no mesmo sintoma da opção de partido entre um ou o outro, afastando-se da prima causa. O estabelecimento de jogo discursivo de emanação final, resultando no Enigma da Ética, independe de classe, caráter e/ou idiossincrasias de gênero. Além disso, deixar-se conduzir pela ilusão disparada em direção ao enunciado é consequência de contato pouco moroso em relação às possibilidades plurissemantizadas implícitas desde o denominativo do conto: "Noite de Almirante".

A referida expressão em tela abre ao menos três segmentos que se relacionam de modo singular. Não se pretende ir a fundo, embora haja matéria para tanto. Não mais que o necessário para verter luz ao jogo de atributos retóricos até aqui elencados e discutidos. Assim – na expressão titular – o vocábulo que acena como modulador prioritário de sentido parece ser justamente o que a encerra: "Almirante". Isso ocorre, pois, em si, no plano do significante, acena sonoridade que tende a auspícios eufóricos com delineamento em crescendo: "al" (sílaba constituída pela vogal oral aberta "a", associada à consoante lateral "l"); em simultâneo, durando-se no tempo em virtude da conjunção associativa da consoante oclusiva "m" e a vogal oral "i", sucedida dos fonemas "a" (vogal média) e "n" (nasal), precedida da alveolar "r", e encerradas pela oclusiva dental "t", fortalecida em definitivo pela sonoridade da vogal anterior "e" : "r...an...te". Pela face do significado, dentro do termo "Almirante", insere-se outro, "mirante": ponto elevado, de largo horizonte; local de vistas vastas, onde tudo/todo {"al" → na língua de origem (Árabe), artigo definido/determinado indistinto de gênero ("a"/"o"); "al" → associação ao significado do termo inglês "all"} se espraia. Além do mais, traz em si certa tonalidade paradigmática de clareza, alvura, placidez,

contemplação, serenamento. Sem contar, é claro, pela referência direta ao mais alto posto na categoria de oficiais da Marinha – porém, em oposição. Neste ponto, se incrementa um dispositivo irônico de ruptura interna – ao *status* polarizado à figura do personagem-marujo. Nesses termos, pelo jogo de supremacia eufórica aliado ao de breve ruptura, se delineia, desde então, o estatuto de consciente instabilidade que se articula no, e se dispara do plano enunciativo em sentido à projeção enunciva. Fato similar parece ocorrer com o vocábulo "Noite"; embora por brevidades: "Noi...te". Nele, o ponto de ruptura recai sobre o conteúdo contextual recorrente. Assim, ainda que configure espaço de tempo entre o momento em que o sol se põe e nasce, especifica-se em duas frentes. Por um lado, a obscuridade característica deste espaço-tempo, com referências paradigmáticas de: tristeza, morte, desalento etc; por outro, o oposto: segundo figurativizações relativas a prazeres e festividades. Enfim, está-se também diante de vocábulo em movimento de certa determinação indeterminada, sugerindo antecipar-se ao universo que lhe segue. Tem-se por resultante, além de o registro titular, o repercutir nele – e a partir dele – a conformatura estratégico-retórica empreendida pela instância narrativa no respectivo tecido textual.

Se o olhar de Bosi evidencia tal postura, no excerto de Vianna (2011, p. 287-288), visualiza-se categórica discordância ao posicionamento do crítico:

> [...] o leitor vai acompanhando a história de amor do marujo e da caboclinha, desde o início da narrativa, colado ao ponto de vista do marinheiro e, mais do que isso, partilhando o anseio de encontrar a moça [...] tudo faz o leitor colar-se a Deolindo [...]. É nesse ponto que [...] discordamos da análise de Alfredo Bosi, quando afirma que "Resta saber[...]".

e finaliza:

> O narrador não assume o ponto de vista de Genoveva, assim como não simula somente o dela [...].

Pois bem, tanto Bosi (2007) quanto Vianna (2011) – interna e/ou externamente – tomam partido. E este parece ser o fator causado pelo ensejo enunciativo ao promulgar a ilusão da circunstância, fazendo-se simular menos por dada instância da "condição-de", e mais por "estado-em-si"; atitude discursiva disparada pelo jogo ético estabelecido, com finalidade de antepor o receptor diante de si mesmo, frente ao sugerido *status* do dilema expresso pelo Enigma da Ética.

Contudo, do ponto de vista do enunciado, as duas leituras não se anulam, e o fazem não por elas mesmas, mas pela disposição enunciativa delineada que as possibilitam coexistir no mesmo plano. Vê-se o movimento em ação do espírito irônico a servir de pavimento sobre o qual transitam os personagens envolvido na trama. Em verdade, diante do enigma articulado, ambos parecem sucumbir: Deolindo perdera Genoveva; esta permanece, sem perder a dúvida quanto ao futuro, pois simplesmente trocara o mar (marujo) pela terra (mascate).

A ética em jogo

Conforme registra Abbagnano (2007, p. 391), em *Dicionário de Filosofia*: "Ética é a ciência da conduta", exemplarizando-se pelo

conjunto de valores morais[32] adquiridos e agenciados pelo indivíduo. Deste modo, um dos pontos de maior intensidade no plano do enunciado é o estabelecimento de dada relação ética entre dois personagens que assumem e assinam, por intermédio da palavra verbalizada, um contrato de juramento de fidelidade. Revela o narrador valendo-se da onisciência que dispõe:

> Começara a paixão três meses antes de sair a corveta. [...] Encontraram-se em casa de terceiro, e ficaram morrendo um pelo outro [...] (Assis, 1997, v. II, p. 446).

À despeito da sequência narrativa, observa-se a recorrência ao número 3, algumas vezes ainda a ser discutido neste volume. Se em casos outros aparece como símbolo fechado de relação triangular; aqui – no tempo da história – não passa de prenúncio de desmantelamento da relação entre o referido duo. Por isso, talvez, logo na sequência informe o narrador:

> [...] Deolindo não teve remédio senão seguir em viagem de instrução. Eram oito ou dez meses de ausência. Como fiança recíproca, entenderam dever fazer um juramento de fidelidade (Assis, 1997, v. II, p. 446).

Mediante juramento, imperam as figuras de apenas duas personalidades que se firmam por crença fiel e recíproca. Assim,

32 "**MORAL1** (lat. *Moralia*; in. *Morais*; fr. *Mora lt** ai. *Moral*; it. *Morale*). 1. O mesmo que Ética. 2. Objeto da ética, conduta dirigida ou disciplinada por normas, conjunto dos mores. Neste significado, a palavra é usada nas seguintes expressões: "M. dos primitiveis", "M. contemporânea", etc. **MORAL2** (gr.rjíhKÓÇ; lat. *Moralis*-. in. *Moral*; fr. *Moral*; ai. *Moral*; it. *Morale*). Este adjetivo tem, em primeiro lugar, os dois significados correspondentes aos do substantivo moral: l'-1 atinente à doutrina ética, *2"* atinente à conduta e, portanto, suscetível de avaliação M, especialmente de avaliação M. positiva. Assim, não só se fala de atitude M. para indicar uma atitude moralmente valorável, mas também coisas positivamente valoráveis, ou seja, boas." (Abbagnano, 2007, p. 682, grifos do autor).

a conjunção simbólico-transformativa do "2" em "3", enceta percurso que parece se vincular ao enunciado: "Eram *oito* ou *dez meses* de ausência" (grifos nossos). Nesse sentido, a figura do "2" vem demarcada pela reverberação múltipla contida à probabilidade temporal de afastamento físico entre eles: ambos divisíveis por "2". Entretanto, o conjunto ainda remete a outra ordem de disposição temporal: ao vocábulo "meses"; que, de um lado, contempla o número "30" (dias), dividendo tanto de "2" quanto de "3"; e de outro, "31" (dias), oportunizando a frase numérica "30" (dias) + "1" (dia); ou seja, a manutenção da tríade no "3" (como divisor de "30", pelos 10 meses de "ausência" conferidos), em função do "1" que se agrega ao "2" para formá-lo. Como resultante, o equilíbrio – a instabilidade estabilizada – pelo retorno do "3" ao novo "2". Outro ponto destaca-se nessa passagem. Trata-se da informação ensejada por onisciente discurso indireto: "Como fiança recíproca, entenderam *dever fazer* um juramento de fidelidade (Assis, 1997, v. II, p. 446, grifo nosso).

Em termos sumários, referente ao nível narrativo, Julien Greimas (1979) conceitua "Percurso Gerativo de Sentido", em função de quatro estágios actanciais: "Manipulação"; "Competência"; "Performance" e "Sanção"; respectivamente conferidos pelos verbos: "querer/dever"; "poder/saber"; "fazer" e "julgar". Por sugestiva implicação, no caso específico em tela, o narrador deixa evidente que "entenderam dever fazer". Ou seja, antecipa um sentido obtuso em relação à "sanção" definitiva referendada pela disposta atitude. Observa-se que, por intermédio de manipulação intimidativa, impõe-se ao sucesso um "dever fazer", deixando-se na berlinda, por ora, a implicação afetiva de um "querer fazer"; e, ainda mais, de um "poder fazer". Tudo parece ser construído à crença de que as disposições secundarizadas, aparentemente, não interferirão no desdobramento final ("sanção") dos fatos contratados, pois:

> *Não havia descrer* da sinceridade de ambos; ela chorava doudamente *(sic)*, ele mordia o beiço para dissimular (Assis, 1997, v. II, p. 446, grifo nosso).

Contudo, o discurso indireto vem qualificado por uma avaliação que esconde, e nem tanto, uma modalização. Isto porque, por narrar de fora e, aqui, em tempo posterior, o narrador sabe que a "sanção" final será disfórica, exatamente pela quebra do contrato ora firmado. A assinatura juramentada se faz por discurso direto. Assim, além de o narrador retirar-se da cena e passar a voz para os personagens contratantes, regulando, discursivamente neste ponto, o nível de onisciência à consciência dos mesmos, toma o cuidado de manter-se atento e, no jogo da conversação, oculta elementos que permitem ao leitor identificar os personagens em diálogo:

> – Juro por Deus que está no céu. E você?
>
> – *Eu também.*
>
> – *Diz direito.*
>
> – Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte (Assis, 1997, v. II, p. 446, grifo nosso).

Sub-reptícia, evola da jura de fidelidade uma certa falta de convicção, não se permitindo saber – no dado instante – se de Deolindo ou de Genoveva. Pois bem, este parâmetro discursivo embasa o efeito ilusório há pouco delineado. Em verdade, o discurso reflete, pelo inverso, que não importa quem ou qual agirá de fé contrária ao estabelecido em juramento; mas, sim, que o contrato será rompido, pondo à luz – mesmo que ainda difusa – o Enigma da Ética; no qual, por si mesmo, os sujeitos se emaranham. E entabula o narrador em discurso indireto:

> Afinal separaram-se, Genoveva foi ver sair a corveta, e voltou para casa com um tal aperto no coração que parecia que "lhe ia dar uma cousa (sic). Não lhe deu nada [...]" (Assis, 1997, v. II, p.446).

Observa-se que a passagem vem construída por sequência exemplar de registros subjetivos, efetivados por ambiguidade. Parte de um discurso avaliativo – "Afinal separaram-se" – sob indicativo de duplo sentido: 1. referendar a afastamento momentâneo de ambos ao nível no enunciado; e 2. antecipar a sanção negativa ou disfórica que redundará no desfecho do conto. Prossegue com discurso modalizado – "que parecia que 'lhe ia dar uma cousa *(sic)*'"; e encerra com retomada do avaliativo: "Não lhe deu nada [...]". O ponto relevante na atual conjuntura discursiva é o fato de o narrador também mesclar, aos dispositivos de subjetividades textuais, a onisciência e sua regulagem no segmento "lhe ia dar uma cousa *(sic)*". As aspas simbolizam a reprodução do discurso do personagem feminino, usando-as para indicar um discurso indireto livre inteiramente dominado pela voz onisciente do narrador em detrimento do pensamento consciencial de Genoveva. Ou seja, faz um discurso impessoal parecer pessoal, reproduzindo-o como condutor que movimenta marionetes. Deste modo, o jogo permanece, e ainda mais, se complexifica.

Ressalta-se também que a qualidade nominativa dos personagens em transfusão dual para triádrica, redundando – pela quebra do juramento – em nova conformação dual, parece nela ou por ela repercutir. Assim, o nome Genoveva dispõe-se entre os denominativos de Deolindo (marinheiro) e José Diogo (mascate). O nome Genoveva, em princípio, implica o designativo Deolindo, vez que, com origem no céltico "Gwenhwyvar", assume o significado de "branca e suave" ou "*branca como a espuma do mar*". Está-se diante de termo que traz consigo atributos de delicadeza, bem como reflete

a própria simbologia da onda: *renovação e poder*[33]. Por devida vez, o emblema Deolindo, proveniente do grego *théos*, significa "Deus supremo", "defensor do povo"[34]; bem como, pela atividade de marujo, corporificar-se em projeção marítima.

Em oposição, ocorre-lhe José Diogo, cuja singularidade recai sobre a conjunção de duas nomenclaturas. Diogo: tem o mesmo sentido de Jacó; e, nesse termo, significa "aquele que vem do calcanhar", ou "aquele que doutrina". Por outro lado, via registro regional, o designativo também relaciona-se a "Diabo". No tocante a José, tem origem no hebraico Yosef e significa "aquele que acrescenta"; "acréscimo do Senhor" ou "Deus multiplica". Por coincidência, é mencionado no Antigo Testamento como o décimo primeiro filho de Jacó e Raquel, o qual mais tarde ficaria conhecido como José do Egito[35]. Assim, a infusão entre o designativo em duplo José e Diogo; bem como o amalgama entre os sentidos de Diogo e Deolindo, também sugerem repercutir a instável estabilidade referendada. Em princípio, situa Genoveva ("branca e suave"; "branca como a espuma do mar") em conjunção com o marujo Deolindo ("Deus supremo"); por intermédio de rápida elipse – "... os dias foram passando, as semanas, os meses, dez meses, ao cabo dos quais...", já antecipada por "[...] dez meses de ausência" (Assis, 1997 v. II, p. 446) – insere à relação juramentada o mascate José Diogo, ao mesmo tempo, "Diabo" e "aquele que vem do calcanhar"; "aquele que doutrina" interligado à Jacó; além de "aquele que acrescenta"; "acréscimo do Senhor", também referendando a figura de Deus, "o que acrescentará"; e duplicado em décimo primeiro filho de Jacó. Portanto, a instável estabilidade confirma-se e materializa-se. A passagem do "2" ao "3" e a retomada do "2" em novo "2". A mescla

33 https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/genoveva/; 26.07.19, grifos nossos.

34 https://www.dicionariodenomesproprios.com/deolindo/; 26.07.19, grifos nossos

35 https://www.dicionariodenomesproprios.com/jose/; 26.07.19, grifos nossos.

Deus (Deolindo) auto convertido a "*pobre-diabo*": "o demônio da esperança mordia e bajulava o coração do pobre-diabo" (Assis, 1997, v. II, p. 450, grifo nosso) / Diabo (Diogo) naturalmente revertida a novo Deus (José Diogo).

Nesse sentido, a figura de Genoveva parece constituir, metaforicamente, a "onda" natural que "renova e impera"; não mais em função da quebra de contrato, mas pelo ir-e-vir que lhe abastece as (in)suspeitas suavidade e brancura. Deste modo, naturalmente, Genoveva descompromissa-se do juramento:

> – Pois sim, Deolindo, era verdade. Quando jurei, era verdade. Tanto era verdade que eu queria fugir com você para o sertão. Só Deus sabe que era verdade! Mas vieram outras cousas *(sic)*... Veio este moço e eu comecei a gostar dele [...] (Assis, 1997, v. II, p. 449).

Aqui também o discurso é direto: afasta-se o narrador e permite que a informação seja passada pela personagem no princípio do diálogo. Porém, em circunstância diversa da ocasião apresentada. Não há presença de monitoramento em formato de marionete. Assim, a tendência é a de, naturalmente, incrementar credibilidade à informação. Por isso, talvez, referendar o narrador: "Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações" (Assis, 1997, v. II, p. 449).

Se o juízo do narrador, ao referendar: "[...] faltava-lhe o padrão moral das ações", aponta para o escrutínio de censura quanto à atitude da personagem, o elimina por outro, logo na sequência:

> Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza (Assis, 1997, v. II, p. 449).

Deste modo, o ponto de vista, embora recaia ora sobre um, ora sobre outro, em verdade, é sempre o do narrador orientado pelo discursivo jogo da ética ao engendrar – ironicamente – a ilusão da ética em jogo nos desdobramentos enunciados. E assim promover, deste consciente conúbio, o Enigma da Ética.

Como anunciado, de acordo com Abbagnano (2007, p. 380), Ética é, "em geral, ciência da conduta" . Proveniente de (gr. xò rjGiKá; lat. *Ethica*; in. *Ethics*; fr. *Éthique*, ai. *thik*, it. *Eticà*), vê-se desenvolvida a partir de duas concepções fundamentais:

> 1- a que a considera como ciência do bem para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos *meios* para atingir tal *fim*, deduzindo tanto o fim quanto os meios da *natureza* do homem; 2- a que a considera como a ciência do *móvel* da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta. Essas duas concepções, que se entremesclaram de várias maneiras na Antigüidade *(sic)* e no mundo moderno, são profundamente diferentes e falam duas línguas diversas. **A primeira fala a língua do ideal para o qual o homem se dirige por sua natureza e, por conseguinte, da "natureza", "essência" ou "substância" do homem. Já a segunda fala dos "motivos" ou "causas" da conduta humana, ou das "forças" que a determinam, pretendendo ater-se ao conhecimento dos fatos.** A confusão entre ambos os pontos de vista heterogêneos foi possibilitada pelo fato de que ambas costumam apresentar-se com definições aparentemente idênticas do *bem*. Mas a análise da noção de *bem* (v.) logo mostra a ambigüidade *(sic)* que ela oculta, já que *bem* pode significar ou o que é (pelo fato de que é) ou o que é objeto de desejo, de aspiração, etc, e estes dois significados correspondem exatamente às duas concepções de É. acima distintas. De fato, é

> característica da concepção I**a a noção de bem como realidade perfeita ou perfeição real, ao passo que na concepção 2- encontra-se a noção de bem como objeto de apetição** [...].

Uma vez tomadas tais acepções como pano de fundo, a manifestação apresentada no contexto ficcional parece determinar, ou ao menos se aproximar, das atitudes exemplarizadas pelos dois personagens que encetam contrato de fidelidade em função da crença em um sentimento que, de um lado, plenifica-se pelo estado de ordinariedade essencial – o amor-em-si; e, por outro, pela efemeridade aplicativa quando manipulado pelo sujeito; portanto, refletindo condições apaixonadas relativas e variáveis.

O narrador machadiano – de posse do domínio amplo e irrestrito da onisciência de que disfruta pelo contingenciamento estético promovido – opta por deixar recair sobre si mesmo a vigência do "ideal para o qual o homem se dirige por sua natureza e, por conseguinte, da 'natureza', 'essência' ou 'substância' do homem" (grifo nosso). E, em simultâneo, por discursivamente associar a onisciência à relativização dela mesma, permite-se integrar ao segmento aceptivo paralelo, o que "fala dos 'motivos' ou 'causas' da conduta humana, ou das 'forças' que a determinam, pretendendo se ater ao conhecimento dos fatos" (Abbagnano, 2007, p. 380, grifo nosso).

Neste sentido, a associação das duas concepções parece ser o estado ativo que o narrador sugere promover no âmbito da enunciação; estratégia discursiva aqui nomeada por jogo da ética, que, por devida vez, repercute-se no enunciado em aparente e ilusória condição de ética em jogo, devido às atitudes empreendidas pelo primeiro par de personagens em movimento. Em verdade, não passam eles de repercussão processual e individualizada do jogo ético que o narrador faz recair sobre si, no empenho funcional que especifica. Ou seja, perante a consagração do juramento contratual,

sobre o personagem Deolindo destina-lhe conduta à luz da acepção "ética de finalidade" essencial, em que a noção de "bem" é tida como perfeição real, enquanto que, sobre a conduta de Genoveva, faz repercutir o entendimento de "bem" aos moldes de uma "ética do móvel", como objeto do desejo, da apetição.

Assim, o espírito de natureza paradoxal que comunga as duas concepções tem como ponto de derivação inicial a acepção do "bem"; pois, de modo geral, estabelece-se também segundo dois outros postulados: as *teorias metafísicas*, modeladas à *teoria de Platão*, "segundo a qual o B. é a realidade, mais precisamente a realidade perfeita ou suprema, e é desejado como tal" (Abbagnano, 2007, p. 107); e a *teoria subjetivista*, diametralmente oposta à anterior[36], em que "o B. é o que é desejado ou o que agrada, e é tal só nesse aspecto." (Abbagnano, 2007, p. 107). Tais sentidos direcionam e fomentam as duas correntes de pensamento acerca dos valores éticos delineados. E elucida Abbagnano (2007, p. 383):

> A segunda concepção fundamental da É. é a que se configura como uma doutrina do móvel da conduta. A característica dessa concepção é que nela o bem não é definido com base na sua realidade ou perfeição, mas só como objeto da vontade humana ou das regras que a dirigem. Assim, enquanto na primeira concepção as normas derivam do ideal que se assume como próprio do homem [...]; na segunda concepção procura-se em primeiro lugar determinar o *móvel Ao* homem, ou seja, a *normas* que ele de fato obedece; portanto, define-se como bem aquilo a que se tende em virtude desse móvel, ou aquilo que se conforma à norma em que ele se exprime.

36 "[...] *a teoria subjetivista* do B. é o inverso simétrico da teoria metafísica. Para ela, o B. não é desejado por ser perfeição e realidade, mas é perfeição e realidade por ser desejado. Ser desejado ou apetecido é o que define o B." (Abbagnano, 2007, p. 108).

Como se pode constatar:

> Por mais diferentes que sejam as doutrinas mencionadas, em suas articulações internas, as formulações são idênticas, pois: *a)* determinam a *natureza* necessária do homem, *b)* deduzem de tal natureza o *fim* para o qual sua conduta deve orientar-se (Abbagnano, 2007, p. 380-381).

Deste modo, a "confusão" – como se refere Abbagnano – entre as duas concepções parece ancorar a justificativa do empenho deste estudo em ascender ao jogo estético praticado pelo narrador machadiano em gerir e gerar no enunciado a ilusão partidária, como a desnecessidade e/ou desimportância em se deter juízo em favor ou detrimento de Deolindo ou Genoveva. Se o personagem Deolindo vê-se sondado sob os auspícios da noção de "bem" que rege a "ética de finalidade", construindo-se na manutenção do juramento contratado:

> "Jurei e cumpri" (Assis, 1997, v. II, p. 446)
>
> [...]
>
> O pobre marujo citava o juramento de despedida, *como uma obrigação eterna*, diante da qual consentira em não fugir ("para a vila mais recôndita do interior") e embarcar ("em viagem de instrução"): "Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte".

> Se embarcou, foi porque *ela* lhe jurou isso[37]. Com essas palavras é que andou, viajou, esperou e tornou; foram elas que lhe deram a força de viver (Assis, 1997, v. II, p. 449, grifos nossos);

o personagem Genoveva tem-se pulsado sob o estigma da "ética do móvel", por isso – naturalmente em função do "bem", validar-se por "objeto de apetição" – com naturalidade expressa em discurso direto:

> [...] era verdade. Quando jurei, era verdade. Tanto era verdade que eu queria fugir com você para o sertão. Só Deus sabe que era verdade! *Mas vieram outras cousas (sic)* [...] Veio este moço e eu comecei a gostar dele [...] (Assis, 1997, v. II, p. 449, grifo nosso);

e reafirma-se pela voz do narrador em amálgama de discursos indireto livre e indireto:

> Que perjúrio? Que ingratidão? Já lhe tinha dito e repetia que quando jurou era verdade. Nossa senhora, que ali estava, em cima da cômoda, sabia se era verdade ou não. Era assim que lhe pagava o que padeceu? *E ele que tanto enchia a boca de fidelidade, tinha-se lembrado dela por onde andou?* (Assis, 1997, v. II, p. 449-450, grifo nosso).

37 Somente agora precisa-se a ordem e a identificação dos actantes ao, no passado, encetarem a conversação que selara o contrato de juramento de fidelidade: "– Juro por Deus que está no céu. / E você? / – *Eu também.* / – *Diz direito.* / – Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte (Assis, 1997, v. II, p. 446, grifo nosso). Além disso, ressalta-se o jogo retórico em o narrador se valer de conjuntura elíptica no que tange à passagem do tempo enuncivo, e respectivos acontecimentos, entre a data da referida conversação e a que, 10 meses depois, se concretiza; gerando — pelo par instabilidade/estabilidade — a ilusão-e-não do caráter volúvel da personagem Genoveva.

Ainda referenda Abbagnano (2007, p. 383, grifo nosso) que nas conformações do "móvel de conduta ao homem":

> o que se costuma evidenciar é o mecanismo dos móveis que fundam as normas do direito e da moral: para sobreviver, o homem conforma-se a tais regras e não pode agir de outro modo. Em tais formulações, o móvel da conduta humana *é o desejo ou a vontade de sobreviver*.

Diante dos fatos, parece que a atitude de Genoveva confirma-se ainda nesta qualidade ética, modulada pelo desejo de sobreviver diante de uma realidade aparentemente pouco factual. A dúvida que lhe abala a crença, além do tempo e das "outras cousas" *(sic)*, vem-lhe da promessa de certeza do presente e da provável sobrevivência que a ela se agrega, pela voz da personagem Inácia, entrecortada pelos discursos direto e indireto livre do narrador:

> A velha disse-lhe que descansasse, que não era nada, uma dessas cousas *(sic)* que aparecem na vida; não valia a pena zangar-se. Genoveva andava com a cabeça virada [...]
>
> – Está com um mascate, José Diogo. [...] Está com ele. Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. Ela então anda maluca. [...] José Diogo não me saía da porta; eram conversas e mais conversas [...] (Assis, 1997, v. II, p. 448).

Amplia-lhe ainda mais a suspeita-dúvida em relação ao juramento de Deolindo pela certeza que, somente no adiantado do anoitecendo: "Com efeito a noite ia caindo rapidamente" (Assis, 1997, v. II, p. 450), com afastamento do narrador da cena, em discurso direto, revela-se a conversação entre o personagem Genoveva e outro identificado apenas por "uma mulher da vizinhança"; que, por

devida vez, sugere lançar luz sobre o "vacilo" – ou falta de convicção[38] – em jurar-lhe fidelidade no respectivo contrato firmado antes da partida do marujo:

> – Muito bom rapaz, insistiu Genoveva. Sabe o que ele me disse agora?
>
> – Que foi?
>
> – Que vai matar-se.
>
> – Jesus!
>
> – Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; *diz as cousas (sic) mas não faz*. Você verá que não se mata [...] (Assis, 1997, v. II, p. 451, grifo nosso).

Crença tornada realidade pela voz, em estado de onisciência, em discurso avaliativo do narrador: "A verdade é que o marinheiro não se matou" (Assis, 1997, v. II, p. 451). Portanto, em síntese, infere-se que a estratégia retórica disposta pelo narrador machadiano é a da singular disposição em deixar a natureza à própria natureza Ética; vincando a conduta, em simultâneo, à idealidade final em si. Deste modo, ao instaurar o denominado Enigma da Ética – diante dele o personagem opta pela conduta do falseamento:

> No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva [...]. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. *Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir* (Assis, 1997, v. II, p. 451, grifo nosso) –

38 [Genoveva] " – Eu também.
[Deolindo] – Diz direito.
[Genoveva] – Juro por Deus que está no céu [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 446).

o narrador encerra o discurso como espelho do próprio enigma. Isto é: pelo uso do discurso modalizado "Parece que" – por devida vez, reflexo da regulagem ilusória de onisciência – dispõe-lhe o respectivo oposto: o factual, a sobrevivência calcada na "vergonha" e na "mentira", como maneira de sustentar a volatilidade Ética que lhe anima o espírito. E, deste modo, lançar reflexo aos olhos e às fraquezas e aflições humanas; o devido sentido paradoxal a que o homem está ordinariamente atrelado. E, por este jogo de motivações retórico-discursivas, por menos irônico que pareça, promover finalmente a transmutação do Enigma da Ética ao pleno escrutínio do Enigma Humano.

Do tema ao motivo: a translucidez do espaço em "Uns Braços" e "Missa do Galo"

Não há como escapar da visão e do entendimento de que os contos – "Uns Braços" (*Várias Histórias*, 1896) e "Missa do Galo" (*Páginas Recolhidas,* 1899) – veiculam um estado de aproximação quase extremo no que se refere ao tema que desenvolvem. Pode-se dizer que o plano do enunciado transcorre e se ordena no mesmo oriente. Tem-se uma relação triangular movida pelo concurso de um casal e uma figura juvenil. Em ambas, as figuras masculinas adultas mantêm-se a meio palmo dos acontecimentos, enquanto as femininas são as grandes articuladoras dos respectivos desdobramentos narrativos. Muito ao gosto balzaquiano, são apresentadas em estatuto de inteireza, conscientes da própria condição, quer nas atitudes, quer na idade, – Severina, vinte e sete: ["Tudo isso com vinte e sete anos *floridos e sólidos* (Assis, 1997, v. II, p. 491, grifo nosso)] e Conceição, trinta [embora contraíra segundas núpcias também aos 27: "Boa Conceição! Chamavam-na 'a santa' [...] Já disse que ela era boa, muito boa" (Assis, 1997, v. II, p. 606-607)] – firmando-se plenas nas circunstâncias onde se inserem; pois, de um modo ou de outro, dominam as rédeas do percurso que instituem, independente da condição social ou da relação familiar. São elas que jogam – cada qual à devida maneira – a fim de manterem o *status* que as possibilitam agir e reagir frente às intempéries, quer passageiras ou duradouras. No outro lado, a figura que insurge como elemento polarizador é uma personalidade em formação, em pleno gozo da adolescência. Portanto, em princípio, o elemento diferenciador em relação aos pares é exatamente este, oportunidade em que o narrador machadiano inova e lança mão de um expediente que o qualifica em paralelo e à frente dos modelos realistas do período, sistematizando a máxima de ser isso, sem ser bem isso. E mais, trabalha cada um

dos personagens de maneira distinta e controversa; a iniciar pelos respectivos registros nominais. De um lado, em "Uns Braços, a simples indicação – Inácio –, isenta de sobrenome, atitude retórica que se impõe ao personagem reter, no próprio nome, potencialidade ígnia disposta em sintonia à irreverência em manter aceso o fogo a lhe aquecer a esperada inocência; por isso, embora contida a altivez nas ações, sustenta o arrojo ativado por projeções mentais e visuais, atitudes de personalidade que sobrepujam a psique ordinária que a pouca idade lhe conferiria. Por outro lado, em "Missa do Galo", o narrador machadiano se vale de diverso procedimento: omite-lhe o nome, ao lançar luz apenas sobre o sobrenome: Nogueira.

Ao que parece, a opção retórica assim referendada acaba por encobrir duas instâncias consequenciais controversas, porém não dicotômicas. A primeira, por privilegiar referência sobrenominal ao personagem – diversa à manifestada em "Uns Braços" –, confere-lhe identidade e *status*; fator que não se sustenta, pois o desqualifica em relação ao personagem Inácio, vez que, apesar da maior idade, não deixa de retratá-lo sob o estigma vacilante e pueril que, aos dezessete anos, lhe caracterizam a personalidade e a percepção. Tal conjuntura, conduz à segunda, pois, a estratégia em denominá-lo apenas pelo sobrenome, culmina por desaproximá-lo do personagem Nogueira, que no passado – cronotopicamente, no plano da história – fora ele mesmo. Portanto, por ora, especificam percursos individuais e distintos, embora se estendam para além do término factual em ambas as narrativas.

Referente a "Uns Braços"/Inácio, o narrador encerra o tecido:

> Não importa; levava consigo o sabor do sonho. E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele domingo, na Rua da Lapa, quando ele

> tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana:
>
> – E foi um sonho! Um simples sonho! (Assis, 1997, v. II, p. 496-497).

Em relação a "Missa do Galo"/Nogueira, pelo reverso, sustenta a continuidade textual posta à evidência no início do tecido narrativo:

> Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal (Assis, 1997, v. II, p. 605).

Ainda no que referenda aos espaços tópicos, há semelhante reciprocidade entre os dois contos. As principais ações decorrem em ambiente familiar e no interior das residências. Mais especificamente, entre ambientes de maior restrição e intimidade e ambientes de maior convívio social. Nestes termos, poder-se-ia estabelecer uma relação entre o público e o privado dentro da contextura residencial. Os respectivos espaços se constituem em figuras a compor situações cênicas tanto de convívio quanto de transgressão, indiscriminadamente. Os espaços tópicos, para além de situarem acontecimentos, revestem-se da diluição de funções ordinárias e específicas para se transfigurarem em suportes à concretização dos objetivos transgressores ambientados nas narrativas.

Dentro do contexto da conformação sócio-residencial, assim ocorre em "Uns Braços":

1. o espaço de convívio social/"público" (sala de jantar) transfigura-se em espaço de confabulação "privado" (sala de repreensão); ou seja, a sala de refeições transporta-se de

lugar de reunião e convívio à espaço de aferição de vária modalidade transgressora de desavenças:

a. Entre Borges e Inácio: reprimenda ao adolescente pela respectiva e aparente inutilidade:

> Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que este lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovoada de nomes, malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco.
>
> – Onde anda que nunca ouve o que lhe digo? Hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma boa vara de marmelo [...]
>
> – Olhe que lá fora é isto mesmo que você vê aqui, continuou, voltando-se para D. Severina, senhora que vivia com ele maritalmente, há anos (Assis, 1997, v. II, p. 490).

b. Entre D. Severina e Borges: exercício de aparente apaziguamento:

> D. Severina tocou-lhe no pé, como pedindo que acabasse. Borges espeitorou ainda alguns impropérios, e ficou em paz com Deus e os homens (Assis, 1997, v. II, p. 490).

2. O espaço de convívio social/"privado" (quarto) – topos ordinário consagrado ao repouso, recolhimento, bem como à intimidade conjugal – transmuta-se em aparentemente espaço "público", por ser ambiente onde se oportuniza a inserção de outro elemento externo ao universo familiar; bem como o lugar de concretização (no espaço de recolhimento do

hóspede) da plenitude transgressiva possível de Severina em relação a Borges:

> Saiu da sala (*deixando-se assim a clareza da ambiência social/"público"*), atravessou rasgadamente o corredor e foi até o quarto do mocinho, cuja porta achou escancarada. D. Severina parou, espiou, deu com ele na rede, dormindo, com o braço para fora e o folheto caído no chão. A cabeça inclinava-se um pouco do lado da porta, deixando ver os olhos fechados, os cabelos revoltos e um grande ar de riso e de beatitude.
>
> D. Severina sentiu bater-lhe o coração com veemência e recuou (Assis, 1997, v. II, p. 495).
>
> [...]
>
> Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se (*transgressão*) na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até a porta, vexada e medrosa. Dalí passou à sala da frente (*retornando ao espaço convencional de ambiência "público"*), aturdida do que fizera, sem olhar fixamente para nada (Assis, 1997, v. II, p. 496).

De certo modo, situações similares repetem-se em "Missa do Galo", ali sistematizadas pela contundência encoberta da relação entre D. Conceição e Menezes:

1. O espaço tradicional de convívio e socialização/"público" ("sala da frente") transmuta-se em espaço de intimidade/"privado", vez que nele ocorre a grande cena transgressora pelo jogo de sedução exercido por Conceição sobre o adolescente:

> Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro. Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias; mas fiquei até o Natal para ver "a missa do galo na Corte". A família recolheu-se à hora de costume; eu meti-me na sala da frente, vestido e pronto (Assis, 1997, v. II, p. 606).
>
> [...]
>
> ... Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro, ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:
>
> – Não! Qual! Acordei por acordar.
>
> Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono (Assis, 1997, v. II, p. 607).

2. O espaço tradicional de trabalho masculino (escritório/gabinete)/"privado" transmuta-se em possibilidade de indicação à circunstância "pública", somente inferido e jamais revelado, insurgir como lugar de transgressão (espaço de intimidade ilícita), vez se oportunizar, dentro do espaço familiar/residencial como topos de provável afronta, às ocultas, de Conceição em desforra às claras e convencionais idas do marido ao "teatro":

> Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só

tornava na manhã seguinte. *Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Menezes trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana.* Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito.

Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido (Assis, 1997, v. II, p. 606, grifo nosso).

[...]

T*inha três chaves a porta;* uma estava com o escrivão (Menezes), eu levaria a outra, a terceira ficava em casa (Assis, 1997, v. II, p. 606, grifo nosso).

[...]

Já disse que ela era boa, muito boa (Assis, 1997, v. II, p. 607).

[...]

Chegamos a ficar por algum tempo, – não posso dizer quanto, – *(sic)* inteiramente calados. *O rumor único e escasso, era um roer de camundongo no gabinete*, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo (Assis, 1997, v. II, p. 611, grifo nosso).

[...]

Quando tornei ao Rio de Janeiro em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. *Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido* (Assis, 1997, v. II, p. 611, grifo nosso).

Outro fator ainda aproxima, no tocante à constituição do enunciado, uma narrativa da outra. Todavia, também por disposição opositiva. Os personagens masculinos adultos, embora com distinta diferença na escala social, trabalham no mesmo ramo de atividade: Borges é solicitador, ao passo que Menezes é escrivão. Ambos atuam no meio jurídico. O primeiro entrega-se exclusivamente ao dispendioso trabalho burocrático – "Borges, cansado do dia, pois era realmente um trabalhador de primeira ordem [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 493) –; enquanto o segundo divide a ocupação com outros negócios. Entre eles, o principal:

> Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava "Cleópatra"; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos, naquele tempo não me pareciam feios (Assis, 1997, v. II, p. 610).

No entanto, se aproximam pela posição que ocupam dentro do cenário em tela, pois não se encontram no recinto doméstico quando se desencadeiam as respectivas ações transgressivas.

Também os nomes das personagens femininas, em princípio, atuam como deflagradores de conformações éticas e morais. Contudo, pelo mesmo procedimento, culminam por desvirtuarem as correspondentes primeiras expectativas. E nisso se aproximam. D. Severina traz incrustado na nominação a aparência da severidade, da dureza, da retidão de caráter e controle de si. Entretanto, cede a anseios mais profundos despertados por circunstância que lhe trai, pelo instinto, a razão. Porém, recobra a postura de superfície a fim de não se perder diante da condição que conseguira efetivar – "[...] D. Severina, senhora que vivia com ele maritalmente, há anos" (Assis, 1997, v. II, p. 490) –; fato que evidencia caráter astuto diante das possíveis adversidades, criadas ou não:

> Sentou-se à mesa lépido. Conquanto achasse D. Severina calada e severa e o solicitador tão ríspido como nos outros dias, nem a rispidez de um, nem a severidade da outra podiam dissipar-lhe a visão graciosa que ainda trazia consigo, ou amortecer-lhe a sensação do beijo. Não reparou que D. Severina tinha um xale que lhe cobria os braços; reparou depois, na segunda-feira, e na terça-feira, também, e até sábado, que foi o dia em que Borges mandou dizer ao pai que não podia ficar com ele; e não o fez zangado, porque o tratou relativamente bem e ainda lhe disse à saída:
>
> – Quando precisar de mim para alguma cousa *(sic)*, procure-me (Assis, 1997, v. II, p. 496).

Por devida vez, o denominativo D. Conceição fomenta em si, ambiguamente, dupla personalidade: imaculada/"a santa" (complacência) e a profana (sedutora, e provável adúltera). Portanto, traz dentro de si o próprio estigma da transgressão. Assim parece vincar, no âmbito da constituição dos enunciados, as duas produções.

Em narrativas curtas, de modo geral, o desdobramento deve ser edificado pelo princípio da contenção exígua, primando-se pela eficácia da linguagem. Nesses termos, o contexto carece ser apreendido por intermédio de rápidas pinceladas de importância vital para o delineamento das sequências textuais. Assim exerce e as flagra o narrador machadiano no instante narrativo que exemplariza os sucessos (não somente estes) aqui evidenciados. Este quesito, em suma, se harmoniza nos acontecimentos em foco: duas histórias próximas, com desenvolvimentos próximos. Em termos de período temporal, acercam-se também de relativa aproximação; bem como da mancha que as palavras ocupam no papel. Neste termo, as de "Missa do galo" cumprem-se um pouco menores que as de "Uns Braços". Por isso, em quase tudo, se equalizam os dois casos. Uma vez

constatada simetria enunciva quase total entre as duas narrativas, uma questão de estranhamento ou mesmo de simples curiosidade parece se impor diante da investigação. Se assim se configuram, porque o narrador machadiano se daria ao trabalho de produzi-las? Ou ainda, qual o sentido de recontar praticamente a mesma história; apenas alterando – no enunciado – nomes, localidades e circunstâncias sociais, embora sub judice de identidades próprias?

Magalhães Jr. (*apud* Coutinho, 1997, v. I, p. 15, **grifos do autor**; *grifo nosso*), tratando de assunto diverso – sobre a "exumação da obra esquecida" do autor (como referenda Coutinho em "Nota Editorial") –, tangencia o que aqui ainda carece de luz. Menciona o crítico:

> Nem por isso devemos desprezar uma parte de sua obra, aquela que representou a sua preparação, o seu aprendizado, a conquista paulatina dos segredos mais sutis da arte de escrever contos. Para os estudiosos, como para os leitores em geral, essa parte da obra de Machado de Assis terá sempre um valor documental muito expressivo. *Faz parte da* **história do escritor**, *mostrando a evolução do seu estilo, a disciplina gradual da sua prosa, escolha do vocabulário e a seleção dos temas, a que, algumas vezes, há de voltar, com melhor disposição e, sobretudo, com técnica mais apurada*. Não se pode deixar de reconhecer que mesmo o Machado dos primeiros tempos, longe de ser um escritor perfeito, já tinha contudo qualidades pessoais que singularmente o distinguiam e que estão presentes nos seus derradeiros escritos. Entre essas qualidades, a maneira pela qual desenvolvia, em torno dos assuntos, considerações filosóficas mescladas de humorismo, ou a moralidade de suas histórias. Certas observações fixam-lhe **a maneira**, o cunho **machadiano**, nota pessoal mesmo dos mais velhos de tais escritos.

Embora Magalhães se refira sobre textos da segunda fase em relação aos da primeira, também imputando a estes a devida importância, convém observar que, primeiro afirma fazer "parte da **história do escritor**" – portanto, informação que extrapola o registro documental priorizado. Deste modo, procedimentos e métodos de depuração e tratamento de linguagem, em aparência, não se restringem somente àquele período. "Uns Braços", como referendado, vêm a público ao final de 1896; e "Missa do Galo", em 1899; respectivamente 14 e 17 anos após a deflagração de *Papéis Avulsos*, em 1882 (também ano de publicação em livro das *Memórias*, obra que lhe vem disposta como divisor de águas). Procura-se atentar – a fim de erigir um caminho que conduza a uma possível e sustentável resposta às questões há pouco levantadas – para a assertiva de que "[...] *algumas vezes, há de voltar com melhor disposição e, sobretudo, com técnica mais apurada"* (Magalhães Jr. *apud* Assis, 1997, v. I, p. 15, grifo nosso). Coutinho (1997, v. I, p. 50-51), aparentemente, vem em esteira similar, no que se refere às tais técnicas construtivas:

> Não é a trama entre fatos e pessoas que mais interessa Machado, ficcionista da análise psicológica. Acima de tudo são os estados de alma, e a sua arte consistiu sobretudo em reconstruir o estado de alma passado dos personagens, através da evocação. Assim, a narrativa e o enredo são subordinados ao estado de alma, e a própria estrutura das obras e a ordem da narrativa são menos importantes que o efeito assegurado, com a emoção e sentimento recapturados. Em vez das relações externas entre pessoas e acontecimentos, é a reação interna, depositada na memória, e evocada através do espírito do narrador autor; os acontecimentos referidos não obedecem a uma ordem de causa e efeito, fazem antes parte de um mundo subjetivo, e são evocados no seu ilogismo, sem

> seqüência *(sic)* cronológica, mas segundo uma lógica interna. O que procura o narrador é surpreender o momento que passou, a revelação que teve então, e, mesmo quando relata realidades subjetivas, ele o faz de maneira vaga e indireta, através do estado de alma e atmosfera que empolgaram o seu espírito então.

A leitura efetivada pelo crítico, embora correta no que compete à finalidade, parece incorrer em algumas armadilhas que ela mesma produz. Observa-se – e isto é evidente para o partido que se adota na construção desta presente reflexão – dada sinestesia entre figuras díspares: o sujeito-autor Machado de Assis e o narrador machadiano. Este fato se mostra circunstancial, pois Coutinho (1997, v. I, p. 50-51, grifo nosso) sobrepõe o autor ao narrador e acaba por cometer impropriedade teórica ao afirmar:

> Assim, a narrativa e o enredo são subordinados ao estado de alma, e (1) *a própria estrutura das obras e a ordem da narrativa são menos importantes* que o efeito assegurado.

Como se sabe, a função de narrar não compete à figura do sujeito, mas a uma entidade ficcional específica para este fim. Deste modo, quem especifica a retórica enunciativa sobre a qual a história se erguerá é quem determina quais elementos e/ou sensações funcionais uma dada estratégia despertará no enunciado. Portanto, parece que ocorre exatamente o inverso do apresentado por Coutinho (1997, v. I., p. 50-51, grifos nossos), que se contradiz no seguimento:

> [...] e evocada através do espírito do *narrador autor*; os acontecimentos referidos não obedecem a uma ordem de causa e efeito, fazem antes parte de um mundo subjetivo, e são evocados no seu ilogismo, (2) s*em seqüência (sic) cronológica, mas segundo uma lógica*

> *interna.* O que procura o *narrador* é surpreender o momento que passou [...].

Levados nestes termos, observa-se que o disposto em (2) culmina por desfazer, para não dizer negar, o referendado em (1). Entretanto, nessa conjuntura, não deixa o crítico de chegar a bom termo, excetuando-se o deslize apontado.

Em sentido similar, referindo-se aos personagens adolescentes aqui em foco, manifesta-se Pujol (1934, p. 168):

> Em alguns contos [...] avulta o typo *(sic)* do adolescente, bisonho e assustado. Machado de Assis estuda com carinho a psycologia *(sic)* da adolescencia *(sic)*, as suas crises de sensibilidade, a inconsciencia *(sic)* dos seus movimentos, a incerteza dos seus instinctos *(sic)*, a timidez dos seus desejos, a confusa e atormentada transição da sua personalidade, a mysteriosa *(sic)* e divina comoção dos seus primeiros amores [...].

Uma vez preocupado em encontrar respaldo exterior, o posicionamento de Pujol parece se perder no fluxo que as referidas narrativas adquirem, por abrangerem – exponencial e plurissignificante – as circunstâncias em que tais personalidades se veem inseridas. No caso em específico, faz diferença a maneira e a qualidade imposta pelo narrador machadiano às duas figuras adolescentes, embora – no registro do crítico – sejam cotejadas pelos mesmos atributos que lhes caracterizam a referida fase, a qual sintetiza por "a psycologia *(sic)* da adolescência *(sic)*". Inácio, convém refrisar, jovem personagem de "Uns Braços" vem apresentado como adolescente de 15 anos; Nogueira, de "Missa do Galo", como de 17 anos; portanto, seria de pressupor uma personalidade mais experiente e ousada. No entanto, em função da estratégia discursiva, o narrador funcionaliza-os por inversão, equalizando-os perfeitos

nas histórias postas em curso. Em campo de vista mais alargado: haveria o mesmo impacto que ocorre nos dois discursos se Inácio fosse o protagonista de "Missa do Galo" e Nogueira o fosse de "Uns Braços"? Supõe-se com esta questão chegar a termo considerável; e, ao fazê-lo, abrir passagem para a outra banda que a tudo ordena sentido e consistência: o funcionamento do narrador como sujeito qualificado da enunciação; manipulador da ferramentaria que dispõe ambas as narrativas curso. Em suma: ao limitar a posição crítica aos desdobramentos enuncivos, Pujol os atrela à causa exterior – "psycologia da adolescência" –, justificando-os a partir de fórmula genérica e convencional. Entretanto, no plano da enunciação, o trabalho do narrador machadiano plasma uma forma que supera a normalidade convencionalizada que a expressão generaliza, e constrói o perfil e o percurso dos personagens constituídos por jogos de controversias não dicotômicas, como anteriormente apresentados.

Por outra vez retomam-se os questionamentos[39] anteriores. São eles a conduzir a investigação sobre outra margem – plano enunciativo – para juntas conferirem plenitude e sentido estético ao evento que, entre e/ou a partir (d)elas, ecoa do espaço da linguagem ao universo vivencial fora dele. Deste modo, registram-se as palavras de Magalhães Jr. (*apud* Coutinho, 1997, v. I, p. 15, grifo nosso):

> [...] e a seleção dos temas, a que, algumas vezes, *há de voltar, com melhor disposição e, sobretudo, com técnica mais apurada*.

Mantendo-se os aspectos de aproximação entre os dois sucessos literários em análise, pode-se inferir que "Missa do Galo"

39 Com o fito de atualizar raciocínio, repete-se: Uma vez constatada a simetria enunciva quase total entre as duas narrativas, uma questão de estranhamento ou mesmo de simples curiosidade parece se impor diante da investigação. Se assim se configuram, porque o narrador machadiano se daria ao trabalho de produzi-las? Ou ainda, qual o sentido de contar praticamente a mesma história, apenas alterando – no enunciado – nomes, localidades e circunstâncias sociais, embora *sub judice* de identidades próprias?"

venha a propósito de se constituir em espécie de re-escritura de "Uns Braços", sendo-lhe o respectivo duplo. Entretanto, sugere ocorrer segundo moldes freudianos[40], constituindo-se a suposta re-escritura não por mera repetição ou reprodução em duplo; mas, por meio dela demarcada pela diferença. Se a diferença se desintensifica pela constatada comparação enunciva, se assim o for, só pode se concretizar pelo/no veio do discurso; ou seja, no âmbito das respectivas enunciações. Nesta óptica, apesar da aparência, em "Missa do Galo", o funcionamento retórico do narrador machadiano instrui outra história – diversa, inédita e original, colocando-se por ora em suspeição, no caso em específico, o juízo firmado: "[...] há de voltar, com melhor disposição e, sobretudo, *com técnica mais apurada*" (Magalhães Jr. *apud* Coutinho, 1997, v. I, p. 15, grifo nosso). Motivo a se investigar a partir de agora.

A construção discursiva em "Uns Braços"

Os jogos retóricos no referido segmento movimentam implicações estratégicas prudentemente elaboradas. De modo geral, tem-se uma voz narrativa que se expressa de fora do universo enuncivo; não materializada em nenhum dos personagens envolvidos na trama. Por consequência direta, conhecedora de todos os desdobramentos circunscritos ao intervalo de ocorrência dos fatos, bem como para fora deles, tanto no pretérito quanto no futuro. Por isto, manifesta-se a instância narrativa com voz em tempo posterior ao tempo dos sucessos narrados. Nestes termos, propõe um modelo tradicional de narrar, especialmente para o período. Assim, em vista da exterioridade, adota postura clássica de narração realista, onde se especifica o *status* da onisciência. Entretanto, pela qualidade que

40 Ver "O estranho", 1970.

é peculiar ao narrador machadiano, ao mesmo tempo em que assume e se aproxima da tradição, dela se afasta, vez não perder oportunidade para surpreendê-la, tanto no despejo sintagmático quanto no semântico. Então, não está para exercer funcionalidade em representar esteticamente a realidade exterior, mas apresentá-la, para além das convenções, no que nela há de singular. E, ao fazê-lo, confabular-se à elaboração imaginativa das advindas enubladas espaço-temporalidades. De certo modo, pensando no sujeito, referenda Coutinho (1997, v. I, p. 51):

> Machado era um espírito altamente imaginativo, e operava no leitor, tanto pela emoção quanto pela inteligência, através de um penetrante e sagaz uso das forças analíticas do intelecto. Suas aventuras eram mentais, e o seu raro poder de evocar impressões passadas, criando emoções presentes e duradouras, é o segredo da permanência e perenidade de sua obra.

Deste modo, o espírito moldado por um intelecto daquela monta delimita a funcionalidade de um narrador que parece sempre se demarcar pelo viés da ruptura e da transgressão ao ordinário. No jogo narrativo em destaque, o faz desde o enunciado titular: "Uns Braços". O estranhamento entrevisto neste designativo vincula-se à natureza da opção em modular a própria voz à consciência plena da terceira pessoa. Se assim a dispõe, significa onisciência irrestrita em relação a todos os desdobramentos alusivos à história que irá empreender; e, desde ali, retirar o solo do esperado, para substituí-lo por terreno movediço. Então, assinala "uns" em vez de "os". Ora, a utilização do artigo indefinido enubla, de certa maneira, o motivo único a ser revelado – os braços de D. Severina – que irá desencadear a narrativa e colocá-la em processo. No entanto, opta por indeterminá-lo. Assim, se vale da indeterminação para garantir a determinação; ruptura sintagmática que leva, por dicotomia, à

concretização semântica: "uns" braços especificarem "os" braços de D. Severina, que lhe vêm à mostra. A opção pelo artigo "uns" (genérico) em vez do "os" (específico) tanto demarca o avanço perceptivo processual experimentado pelo personagem adolescente quanto o da intensificação do outro (D. Severina) pelo poder de explosão em amplitude que determinadamente, a partir deles, viraliza. Ainda, o jogo de aparente desvirtuamento em relação ao tipo de artigo empregado – e a projeção transitiva entre eles – também conduz o receptor por paisagem translúcida e, de certo modo, lhe potencializa a imaginação, abrindo espaço a ampla conjuntura que, além de inseri-lo no âmbito ficcional, lança-se para fora, espargindo assim no universo real ou mesmo metafórico de "qualquer braço". Porém, como nada é função do acaso no trabalho de narrador desta qualidade, algo ainda se mantém em suspensão que venha a, por coerência, lhe justificar a referida escolha. O narrador toma pulso, iniciando a narração por desenrolar posterior ao movimento de origem das circunstâncias ali apresentadas. Isto é, a história – por omissiva[41] opção anacrônica[42] – principia antes do primeiro registro discursivo, ao inaugurar, por discurso indireto, a cena sumarizada de abertura do conto:

> Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que este lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovoada de nomes, malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco (Assis, 1997, v. II, p. 490);

para, logo na sequência, retirar-se da cena e passar a palavra diretamente para o personagem "solicitador"; atitude retórica que impõe restringir o índice de onisciência contido na nova informação,

41 Pela nomenclatura genettiana, trata-se de uma figura de focalização – "Paralipse" – com o sentido de informar menos do que lhe permite o código em vigência.

42 Disparidade entre o tempo do discurso e o tempo da história.

enublando-lhe e impedindo reconhecimento do real sentido nela impresso:

> – Onde anda que nunca ouve o que lhe digo? [...]
>
> – Olhe que lá fora é isto mesmo que você vê aqui, voltando-se para D. Severina [...]. Confunde-me os papéis todos, erra as casas, vai a um escrivão em vez de ir a outro, troca os advogados: é o diabo! É o tal sono pesado e contínuo (Assis, 1997, v. II, p. 490);

e logo reassumir, por onisciência, a narrativa em discurso indireto:

> D. Severina tocou-lhe no pé, como pedindo que acabasse. Borges espeitorou ainda alguns impropérios, e ficou em paz com Deus e com os homens (Assis, 1997, v. II, p. 490).

Pronto. Com o pretexto discursivo de formular uma dada cena de abertura, acaba por delinear, no encoberto, toda trama a ser desencadeada. Pelo modo como executa o recurso, expõe o nome dos personagens, os respectivos influxos personais, além de evidenciar a suposta razão que move o julgamento de Borges sobre Inácio. Neste ponto, a forma discursiva desperta/projeta novos horizontes; ou seja, eco empreendido pela subversão biunívoca do "os" sobre o "uns". Antecipa-se a certeza de que a razão do referido julgamento não se origina do motivo que Borges acredita proceder. Isto ocorre por dois desdobramentos retóricos: o primeiro, já mencionado, devido

à redução de onisciência ao passar de o discurso indireto[43] (voz do narrador onisciente) ao direto (voz do personagem); e o segundo, em virtude de o personagem Borges só exercer focalização externa sobre o jovem oponente. Portanto, não mais que possibilidade de inferência, no caso, tomada como verdade e razão absolutas.

Ao antecipar os transcorreres da narrativa, o narrador, com maior contundência e generosidade, confere-lhe o certeiro destino. Por meio de um discurso aparentemente genérico e vagueante, revela o curso final da empreitada, lançando lume aos olhos do receptor. E o faz logo depois de informar a atitude de D. Severina, valendo-se da onisciência que a opção discursiva lhe oportuniza, amainando a agressividade do marido:

> Não digo que ficou em paz com os meninos, porque o nosso Inácio não era propriamente um menino. Tinha quinze anos feitos e bem feitos. Cabeça inculta, mas bela, *olhos de rapaz que sonha, que advinha, que indaga, que quer saber e não acaba de saber nada* (Assis, 1997, v. II, p. 490, grifo nosso).

Observa-se a revelação sistêmica e conclusiva do desdobramento ainda a ser narrado. Neste momento, não há história, somente discurso. O narrador, por intermédio de processo digressivo, promove uma pausa no andamento do enunciado, e,

43 Um fato irônico vem à tona. De modo geral, no tocante à credibilidade das informações veiculadas em situações narrativas, a utilização do discurso indireto pode lhe comprometer a validade por passar antes pelo crivo do narrador (intermediário), interposto entre o personagem a quem se refere e a mensagem que produz. Por isso, a depender do contexto, a informação anunciada em discurso direto; isto é, pelo próprio anunciador, traz em si maior razão de validade/credibilidade do que se intermediada por terceiro. Entretanto, no caso em estudo, o narrador machadiano estrategicamente inverte a posição, reservando-se a oportunidade de omitir ou não devidas informações ao longo do exercício que formula. Se na primeira citação, indiretamente omite; na segunda, diretamente explicita, efetivando sempre – pelo recurso – o movimento em ziguezague que lhe caracteriza a atuação, sumarizada pela fórmula: ser isso, sem ser bem isto.

intruso, estabelece e caracteriza com maior amplitude o espírito do jovem protagonista. Em decorrência, diversa da percepção limitada, por somente inferida, do personagem Borges –ironicamente – antecipa o preciso delineio dos desdobramentos do plano da história que narra.

O quadro, então, se vê tecido antes mesmo que se lhe disponham as tintas sobre a paleta. Recurso que, de certo modo, também corrompe a tradição clássica de narrar. Contudo, ainda não satisfeito, pela contingência do discurso indireto, reforça e o confirma mais explicitamente:

> Chegava (Inácio) a casa e não se ia embora. Os braços de D. Severina fechavam-lhe um parêntesis no meio do longo e fastidioso período da vida que levava, e essa oração intercalada trazia uma idéia (sic) original e profunda, inventada pelo céu unicamente para ele. Deixava-se estar e ia andando. *Afinal, porém, teve de sair, e para nunca mais*; eis aqui como e porquê (Assis, 1997, v. II, p. 494, grifo nosso).

Vale destacar o modo como o narrador expressa o período de vivência do personagem nas condições em que se encontra. Por se constituir em ser de linguagem, utiliza de recurso discursivo de espírito metalinguístico – "[...] e essa oração intercalada trazia [...]" – como que disposto entre "parêntesis", corporificado pela figurativização icônica dos braços de Severina. A ela, agrega a determinação indeterminada – por ocorrer de fato, mas para o personagem Inácio só se concretizar em sonho – de "uma idéia *(sic)* original e profunda" (fruto da materialidade transgressiva e factual protagonizada pela personagem feminina), culminando com o retorno ao universo lúdico, porém verídico, do evento *poiésico*: "inventada pelo céu unicamente para ele (Inácio)". Após o constructo movente efetivado, dispara o narrador em discurso avaliativo: "Afinal,

porém, teve de sair, e para nunca mais [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 494).

São vários os recursos, muitas as implicadas reverberações que o molde discursivo instaura em um aparentemente inofensivo e simples relatar de determinado acontecimento. No caso machadiano, uns sobrepostos aos outros, amalgamados nos entremeios das próprias incrustações. Deste modo, a disposição retórica conduz lenta e ludicamente o andamento sonâmbulo do texto. Assim a materializa pela voz de Borges, mais uma vez por intermédio do discurso direto:

> – Que é que você tem? Disse-lhe (a D. Severina) o solicitador [...]
>
> – Não tenho nada.
>
> – Nada? *Parece que cá em casa anda tudo dormindo!* (Assis, 1997, v. II, p. 493, grifo nosso)

Envolto por este véu discursivo – que sugere se abater sobre o plano da história – endereça o estado de nublagem antes referido ("uns"/"os"); embora, ironicamente, tudo já esteja dito, conferido e sacramentado. Se dispõe ao personagem masculino a condição de nada saber, por somente lhe permitir inferir. Sobre a personagem feminina, só lhe mira pela plenitude da própria onisciência. Por isso, sabe-lhe os passos, os pensamentos, as indecisões, as fraquezas, as decisões. Todavia, nos momentos cruciais, permite-lhe voz, não em discurso direto, reservado apenas para passagens menos implicativas; mas em breves pinceladas de discurso indireto livre a fim de azeitar o discurso indireto que lhe circunda por inteiro. Nesse sentido, capta (pelo pensamento que dela escapa) e transmite concretamente (por intermédio do próprio discurso) todo o espírito das ações que ela engendra, que padece, que se transforma, que se contém e acaba por inconter-se:

> Rejeitou a idéia *(sic)* logo, uma criança! Mas há idéias *(sic)* que são da família das moscas teimosas: por mais que a gente as sacuda, elas tornam e pousam. *Criança? Tinha quinze anos [...]. Que admira que começasse a amar. E não era ela bonita?* (Assis, 1997, v. II, p. 493, grifos nossos).
>
> [...]
>
> Não podia entender-se nem equilibrar-se, chegou a pensar em dizer tudo ao solicitador, *e ele que mandasse embora o fedelho. Mas que era tudo?* Aqui estacou [...]. Não, não, ilusão não era... (Assis, 1997, v. II, p. 493, grifo nosso).
>
> [...]
>
> Sonhara de noite com ele; *pode ser que ele estivesse sonhando com ela*. Desde madrugada que a figura do mocinho andava-lhe diante dos olhos como uma tentação diabólica. Recuou ainda, depois voltou, olhou dous *(sic)*, três, cinco minutos, ou mais. *Parece que o sono dava à adolescência de Inácio uma expressão mais acentuada, quase feminina, quase pueril* (Assis, 1997, v. II, p. 495, grifos nossos).

E é deste entrelaçar retórico que o narrador machadiano constrói, ironicamente, uma das cenas mais emblemáticas e significativa da literatura nacional. Disparada sob a observância do narrador – "Que não possamos ver o sonho uns dos outros!" (Assis, 1997, v. I, p. 495) – pela disposição retórica que se imputa, é o único a poder ver e saber os sonhos tanto de uns quanto de outros. E assim, em discurso avaliativo, como a maquinar uma insofismável e precisa câmera cinematográfica, revela:

> D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços. Inácio, namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas, cálidas, principalmente novas, – ou, pelo menos, pertenciam a algum idioma que ele não conhecia, posto que o entendesse. Duas, três e quatro vezes a figura esvaía-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas, ou atravessando o corredor, com toda a graça robusta de que era capaz. E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca.
>
> Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até a porta, vexada e medrosa. Dali passou à sala da frente aturdida do que fizera, sem olhar fixamente para nada (Assis, 997, v. II, p. 495-496).

Observa-se que os verbos que conduzem as ações ativas de Severina, prioritariamente, registram-se no infinitivo e no presente: "visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito" (Assis, 997, v. II, p. 495-496), ao passo que os que denunciam a ação imaginária e passiva de Inácio, preferencialmente vêm registrados no passado: "Inácio, namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas, cálidas, principalmente novas, – ou, pelo menos, pertenciam a algum idioma que ele não conhecia, posto que o entendesse" (Assis, 997, v. II, p. 496). Este recurso retórico possibilita manter posições distintas e, ao mesmo tempo, amalgamá-las em sincronia: dois movimentos

diversos e coincidentes.

O narrador afasta-se na cena; permanece apenas olhos e voz. Liga a câmera que parece falar por si. Espaço e tempo se perdem na convulsão das pulsões ativadas. Suspendem-se. Adquirem a eternidade do instante. De dentro da narrativa, outras realidades concorrem em duplo: uma ativa, outra passiva. A ativa sucumbe, no tempo e no espaço: "[...] e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até a porta, vexada e medrosa."; a passiva, perpetua-se no espaço e no tempo: "A diferença é que a visão não recuou [...]", confirmada por: "Não importa; levava consigo o sabor do sonho. E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele domingo, na Rua da Lapa [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 496).

Nesta profusão de imagens e sentidos, os personagens veem-se dominados pelos impulsos mais abrasadores e fatais. Não há razão, nem raciocínio; há volúpia e transgressividade. O efeito sensível não permite atitude de outra ordem. A orquestrar a potência e o ato, impassível, vê-se a câmera fixa com foco sobre a jovem figura estirada à rede. Elas não se movem. Todo movimento, tanto interno quanto externo, regem-se a partir da captação do sonho. A romper com o silêncio estrondoso e eloquente que envolve os sucessos, somente o de duas respirações incontidas e profundas. Na hora fatal não há receio, medo, tragédia, certo ou errado, justiça ou abandono: "abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca." (Assis, 1997, v. II, p. 496). O narrador faz com que tudo se submeta à consagração do desejo, deixando o vagar intempestivo dos protagonistas à esmo; à própria sorte. Não se intrusa; e este parece ser o traço retórico que garante a sadia violação à toda regra social, aceita e verificada. Limita-se apenas a focalizar: o que parece ser tudo. Porém, há no constructo discursivo uma chave de desnorteamento, em que a realidade e o sonho, ao mesmo tempo, mantendo as respectivas

individualidades, submetem-se à transgressão delas próprias e se fundem, amalgamam-se a ponto de perderem-se-e-não das instâncias originais e, em difusão, ampliarem-se em uníssono a fim de revelar, no exato, a superação da improvável coincidência de ambos. Isto pode ser capturado, e julga-se não poder ser diferente, pela pluri-sensibilização atribuída à figura dos "braços" no desenvolver da narrativa. Eles aparecem no título, apresentam-se como causa do "(des)ajuizamento" do jovem protagonista; bem como, anatômica e organicamente, repetem-se nesta exata oportunidade; mas, de modo diferenciado; fato que, talvez, justifique a propriedade em utilizar, no título, o artigo indefinido ao invés do definido, como antes referendado:

> D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, *pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços* (Assis, 1997, v. II, p.495-496, grifo nosso).
>
> [...]
>
> *E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços*, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais... (Assis, 1997, v. II, p. 495-496, grifo nosso).

Na primeira parte da citação, "os braços" vêm adjetivados pelo vocábulo "famosos", nota que remeteria diretamente aos braços da personagem feminina, aliás ativadora-e-não pulsante da cena. Entretanto, outra informação parece ajustá-la à insuspeita suspensão pelo caráter indeterminante que veicula: "pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços (Assis, 997, v. II, p. 495-496). Estranha e ambígua esta construção. A ordem estrutural deste segmento periódico sugere voltar a ação sobre quem? De um

lado, o ato de "levá-las ao peito" e "curvando ali os braços" poderia referendar o "peito" e os "braços" de Inácio; contudo, na sequência, demarca-os pelo qualificativo "famosos": índice metonímico de exclusiva referência à personagem feminina. De outro, "peito" e "braços" podem também coerentemente referendar Severina, pela adjetivação que lhe vai no seguimento "famosos". Alicerça-se ainda mais esta possibilidade; pois, a exigência de curvatura corporal para que os braços dela fossem cruzados sobre o peito dele teria que ser muito mais tonificada; exatamente aquela que na sequência carece efetivar, a fim de alcançar-lhe os lábios; narrado ao término do parágrafo: "[...] inclinando-se ainda mais, muito mais [...]".

Porém, trata-se de um jogo de atitudes, bem como de linguagem. Antes de linguagem, diga-se. A transgressão não ocorre de imediato, é construída pela linguagem. Observa-se que antes do ato final, concretizando-as, há uma espécie de ensaio vacilante, demarcado por ímpetos de indecisões, narrados em duplo pelo amalgamar dos espaços dirigentes da cena: o da realidade e o da realidade onírica, ambos ficcionais. Tomado pelo ponto de vista do jovem que sonha, tem-se o delineamento da movimentação coincidente com as atitudes da mulher. Assim, a informação sobre a expectativa e a pulsão feminina – construindo a tensão climática e imperiosa da cena – são apresentadas por intermédio da vivência onírico-prazerosa do juvenil personagem:

> Duas, três e quatro vezes a figura esvaia-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas (*sortilégio onírico: Inácio*), ou atravessando o corredor, com toda graça robusta de que era capaz (*sortilégio real: Severina*) (Assis, 1997, v. II, p. 496, adendo grifo nosso);

emparelhamento simultâneo – espaços distintos/tempos unificados – conferido pelas conjunções "ou", tanto em um quanto em outro

níveis. Não satisfeito, o narrador ainda intercepta o período frasal e, por antecipação, justapõe as marcas de individualidades próprias, como a instituir o ato de força centrípeta que a tudo aspira e unifica num único e integral elemento registrado na expressão: "graça robusta". Ou seja: por recurso proléptico, o dois (o distinto, o individual) é o um: o beijo, materialmente concretizado.

Portanto, deste prisma, o jogo retórico amalgama uma realidade à outra, colhendo o efeito de sentido respectivo à estratégia empreendida. Como resultante deste singular conluio, "os" braços transformam-se em "Uns Braços", moldados – perfeitos e exatos – ao espaço que titularizam.

O endereçamento enuncivo espaço-temporal da cena, por fim, rende-se ao puro e absoluto acontecimento. Obtém-no pelo recurso de frenagem discursiva pelo intenso e circunstancial uso de vírgulas, como a comporem imagens quadro-a-quadro – "E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 496) –; até o close final, suspenso-em-si de espaços e tempos: "um beijo na boca.", desde antes enunciado.

Após a peleja e a peripécia funcional no ato de narrar, a instância narrativa retoma posição, repõe o folego e ascende às devidas consequências. Em discurso avaliativo e indireto, não permite acesso à manifestação de voz ou mesmo pensamento à personagem feminina, apenas direciona/dispõe (em movimento) a câmera sobre ela, capturando-lhe – por onisciência – plenitude da convulsão interna que vivencia em função do ato (pensado/impensado) transgressivo que efetivara. E encerra a narrativa que, por disposição discursiva inicia antes de começar.

Entretanto, ainda movimenta outra atitude retórica que merece destaque e considerações. No plano do enunciado, informa

que após o referido sucesso, a personagem feminina recolhe-se recatada. Impede a visão por não trazê-los (os braços) mais descobertos. A sequência vem construída por recurso anisocrônico[44]; mais precisamente por intermédio de procedimento elíptico; ou seja, promove aceleração do tempo da história em relação ao tempo do discurso:

> Não reparou que D. Severina tinha um xale que lhe cobria os braços; *reparou depois, na segunda-feira, e na terça-feira, também, e até sábado*, que foi o dia em que Borges mandou dizer ao pai que não podia ficar com ele... (Assis, 1997, v. II, p. 496, grifo nosso);

aferimento que, além de encadear o desfecho da trama, ainda desperta – no tocante ao nível do saber –, pelo recurso da omissão de informações, o inter-imbricamento de espacialidades entre os topos discursivos interiores (personagens e narratário), e o da exterioridade atinente aos receptores. Aproximam-se em virtude de o narrador, mesmo tendo condição para tal, não revelar a forma astuta ou a retórica de manipulação impetrada pela personagem feminina sobre o ímpeto agressivo do personagem Borges, a fim de – garantindo-se no próprio status conquistado –, benevolentemente, convencer-lhe a dispensar o personagem juvenil com cordialidade e inesperada presteza:

> [...] e não o fez zangado, porque o tratou relativamente bem e ainda lhe disse à saída:
>
> – Quando precisar de mim para alguma cousa *(sic),* procure-me (Assis, 1997, v. II, p. 496).

E prossegue o diálogo em discurso direto, com efeito de sentido concernente à estratégia posta em decurso. Mantém por perene a

44 Divergência entre o tempo do discurso e o tempo da história.

ordem dissimulativa agora pelo viés da omissão de informações. Se optasse por exercer a plenitude da onisciência que lhe reveste, revelando-as, enfraqueceria a potência de variedades circunstanciais que a narrativa obtempera:

> – Sim, senhor. A Sra. D. Severina...
>
> – Está lá para o quarto, com muita dor de cabeça. Venha amanhã ou depois despedir-se dela (Assis, 1997, v. II, p. 496).

Assim, ironicamente, Borges – em definitivo – acaba por ficar em paz também como "os meninos", reparando atitude anterior: "Não digo que ficou em paz com os meninos, porque o nosso Inácio não era propriamente um menino" (Assis, 1997, v. II, p. 490); o receptor permanece como quem desperta no instante anterior ao desfecho definitivo; ao passo que Inácio:

> [...] exclama às vezes, sem saber que se engana:
>
> – E foi um sonho! Um simples sonho (Assis, 1997, v. II, p. 497).

D. Severina: "convalesce" fora da cena. Enfim, está-se diante de sucesso irônico-criativo que, por mais uma vez, espacializa o estado machadiano de: ser assim, sem o ser bem assim.

A construção discursiva em "Missa do Galo"

O que aproxima o conto "Missa do Galo" e "Uns Braços" é tão somente o plano dos enunciados. Se só por esta generalidade, não haveria razão em trazer-lhe a público anos após a publicação do antecessor. Entretanto, também neste plano – intra ou mesmo

inter-implicados – as construções apresentam nuances difusas e eficazes. A salientar, o evento enuncivo em "Uns Braços" (1882) ocorre exato em 1870; enquanto que em "Missa do Galo" (1899) remonta datação, além de enublada, ainda anterior: "Era pelos anos de 1861 ou 1862" (Assis, 1997, v. II, p. 606). Justapostas, mesmo diante da irreverência que lhes conformam, pode-se precisar um acontecimento em duplo; sentido disposto a partir do pensamento freudiano[45] em função do império da diferença. Somente aí o duplo se plenifica entre ambos. Instância que, em simultâneo, sugere "Missa do Galo" constituir-se em re-escritura de "Uns Braços". E, por esta perspectiva, sustenta-se ser.

De certo modo, a suspeição à retomada de determinados temas como processo e oportunidade de apuramentos de técnica e método, como menciona Magalhães Jr. (1997), parece, neste caso em específico, se confirmar. Prudente será relativizar o já evidenciado, fazendo-se mais pertinente considerá-lo pela razão de potencializar a nova/velha história de reverberações parelhas, ampliando-lhe o cabedal de níveis e prospecções entreabertos na narrativa de 82. Portanto, mais do que aprimoramento técnico, sobressai a fortaleza da experimentação consciencial no constructo estético. Diverso ensejo na busca da verdade estética, sabendo-a só ser vislumbrada pelo multifacetamento das respectivas bases. Aí a fortaleza do duplo, a repetição pela diferença: o outro, pelo diverso do anterior, independentemente de apuramento ou ajuste de método. Assim, a similar história transforma-se em história distinta pela atitude retórica sobre depositada.

O toque primevo que as desaproxima enunciativamente é a opção estratégica em erigir uma história que só inicia após completamente concluída. Para isso, embora o narrador também se valha de voz em tempo posterior ao tempo de ocorrência dos fatos

45 O estranho".

enuncivos, opta por narrá-la de dentro como se estivesse de fora; ou, por irônica contundência, narrá-la de fora como se estivesse dentro. O jogo anverso só se instaura a partir da alternativa em materializar a narração em primeira pessoa que, aliada à disposição de efetivá-la após a ocorrência dos fatos a serem relatados, imputa ao sucesso o espaço movediço da própria atuação. O personagem percursa dentro da história; o narrador, no futuro em relação àquele, discursa de dentro e cria a ilusão que o faz de fora dos fatos. Está-se diante de um digladiamento de consciências entre a imaturidade e a experiência. Daí, o narrador tomar a voz e dar início ao discurso, muito tempo após o recorte da história ter findado "pelos anos de 1861 ou 1862":

> Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta (Assis, 1997, v. II, p. 605).

Embora referido que a história já se encontre finalizada, pode-se afirmar – tomando-se de empréstimo o postulado machadiano –, por mais outra vez, que a verdade é essa, sem ser bem essa. Ocorre que o recorte narrativo para; permanecem no inventário enuncivo a memória dos personagens D. Conceição, Menezes, D. Inácia, as duas escravas, o amigo, o protagonista aos dezessete, o escrevente juramentado. No entanto, no plano discursivo, por retórica de omissão[46] – vez que o código permite ao narrador onisciência sobre si mesmo – utilizada com função elíptica[47], tem seguimento o percurso do jovem e imaturo protagonista em direção à maturidade que adquire pela própria vivência natural. Nesse sentido, no plano do enunciado, embora suprimida a trajetória do personagem após o sucesso da cena que toma quase a totalidade do volume narrativo

46 Pelo conceito genettiano: figura de focalização denominada de "Paralipse".

47 Figura de Duração discursiva onde o tempo do discurso é muito menor que o tempo da história.

em "Missa do Galo" – diverso da opção retórica de não omiti-la em "Uns Braços": "E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 496) –, e bem por isto, oportuniza-se inferir que o destino do personagem Nogueira não lhe foge da similitude. É nestes termos que, de-dentro-de-fora-da-história, narra/revisita os eventos ocorridos "há muitos anos", quando ele – personagem circunscrito àquele específico acontecimento – contava apenas dezessete anos. Como o espaço e o tempo discursivos são sempre o "aqui" e o "agora", assume posição o narrador e dispara:

> *(EU NARRADOR)* Nunca pude entender uma conversação que *(EU PERSONAGEM)* tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu *(PERSONAGEM)* dezessete, ela trinta (Assis, 1997, v. II, p. 605, acréscimos nossos).

Desde o princípio, observa-se que a narração, mesmo sutil, sugere um considerável grau de estranhamento. Manifesta-se em virtude do modo como a construção do período vem formulada; ou seja, a voz narrativa toma curso a partir de um suposto ensejo em buscar – com a consciência que, no "aqui"/"agora" do discurso proferido, lhe reveste a atual conjuntura – compreender o que lhe ocorrera quando incutido de dada consciência juvenil, ainda em imatura formação. Certo que do ponto do vista da história, muito ou quase expiraria o tal sentido estranho; vez, aparentemente, tratar-se de revisita pela memória sobre a ocorrência anterior. Mesmo assim, pela sensível natureza do fato passado, cria-se a contundente ilusão de mistério a ele atrelado, a ponto de que o narrador – para desvendá-la – se predisponha a narrá-lo.

Em vista à estrutura do constructo discursivo anunciado, tudo ganha potência; menos pelo fato em si; mais, pelo engendramento irônico que dele emerge. A expressão "Nunca pude entender"

sugere se constituir na chave que dispara o jogo ambíguo, vez trazer inerente um espírito de continuidade interna à alocução – ligando-o diretamente ao prosseguimento do próprio decurso após o ilusório término da história que vivenciara "há muitos anos" (Assis, 1997, v. II, p. 605), em dada "noite de Natal" (Assis, 1997, v. II, p. 605) na corte –; ainda mais incrementado pela definitiva natureza imposta em virtude do valer-se de discurso avaliativo. Ou seja, o que "agora" não compreende o narrador em relação ao acontecimento ocorrido com ele mesmo no "então"? As dúvidas que lhe transpareceriam se repercutem no leitor: o que irá o narrador revelar? O que sabe "agora"? O que saberia no "então"? E mais: narra mesmo para que no "agora" entenda o ocorrido no "então"? Narra porque "agora" entendeu? Narra puramente para fazer-se entender? Todas essas dúvidas, em verdade, apenas sub-existem. Está posto, às escondidas, que, pela consciência do "agora", o narrador sabe (à exata medida, porque a superou) o ocorrido no passado: mero fruto de inexperiência juvenil. No entanto, pelo espírito que lhe especifica natureza, dissimula; prende a atenção e potencializa a expectativa do narratário, e deste, via concurso interno do elemento narrativo Leitor Virtual, projeta-se às lides do espaço externo, fisgando a curiosidade do leitor, mesmo daquele que, pela leitura, nele identificará grande similitude à história de 1882.

Desta maneira, optar por instituir a voz narrativa em primeira pessoa – funcionalizando-a em movimento de vocalização em tempo posterior, aparentemente emitindo-a de dentro da história, sendo um dos personagens envolvidos na trama[48] – corrobora com a atitude ilusória empreendida, pois condicionaria o grau de saber do narrador ao do personagem. Estatuto que, de fato, no desdobramento, não ocorre. Contudo, esta parece ser a manobra discursiva de que dispõe o narrador para gerar e gerir tal circunstância.

48 Para dizer com Gérard Genette: uma voz autodiegética.

Diante desta conjuntura, a grande cena da conversação empreendida pela dupla – Conceição/Nogueira – deixa de ser sucesso referencializado meramente como diálogo, para se constituir em potência volátil de intensa semantização. Não é apenas uma palestra entre personagens, mas entre uma personalidade feminina plenamente constituída pelos 30 anos, e outra, incipiente, masculina de 17. Isto é, uma figura balzaquiana – "bela idade de trinta anos, ápice poético da vida das mulheres"/"Uma mulher de trinta anos tem atrativos irresistíveis para um rapaz"[49] – que conduz e direciona a conversaçao; e outra incapaz de decodificar o sentido figurado que azeita e aquece as respectivas falas. Portanto, diverso de "Uns Braços", o narrador – por iniciar a narração em tempo muito posterior ao tempo da própria vivência enunciva – na referida cena, equaliza a consciência do "agora" à do "então", deixando-se conduzir ao prazer da outra (da de D. Conceição), sem, no entanto, imiscuir-se da atual conjuntura. É deste conúbio de contrariedades conscienciais que, no todo, a repetição duplifica-se na diferença. Deste modo, como também o fizera em "Uns Braços" por intermédio da atuação de D. Severina, corrompe a conveniência exterior do período, ao inverter a recorrente supremacia do masculino sobre o feminino.

O jogo de dissimular conta ainda com outra equação circunstancial ao finalizar, com vivacidade irônica, o estabelecimento ilusório e fugidio disparado pela organização discursiva no enunciado. Se inicia o discurso com "Nunca pude entender", encerra-o com "Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido" (Assis, 1997, v. II, p. 611). A atitude discursiva funciona aos moldes de "desfecho regressivo", como denomina Tomachevski (1971)[50]; instância que – por confirmada inferência – lança lume sobre o sucesso a que ele próprio, três meses antes – "Pelo Ano-Bom

49 *A mulher de trinta anos* (1842), Honoré de Balzac.

50 "Temática" in: TL – *Os Formalistas Russos.*

fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro em março" (Assis, 1997, v. II, p. 611) – esteve sujeitado; bem como projeta-lhe a consciência futura.

A partir deste período introdutório, o narrador, por intermédio do discurso indireto, tece sumariamente informações sobre os ambientes nos quais os personagens se veem envolvidos. Caracteriza personalidades, ocupações, reações, atitudes, circunstâncias, alusões através de um discurso vagueante, vertido quase a sonso, não fossem as sutis insinuações que lhes implanta nas entranhas antes de acomodar-se à consciência ingênua do jovem personagem:

> A segunda mulher, Conceição (*e não D. Conceição*), e a mãe desta acolheram-me bem [...] meses antes, a estudar preparatórios (*uma vez não qualificado, sugere-se como índice de ambiguidade*);
>
> [...]
>
> Mais tarde (*ainda dentro do período narrado, aos moldes de analepse*[51] *interna*) é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação [...]. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas afinal, resignara-se (*índice de ironia*), acostumara-se, e acabou achando que era muito direito (*ambiguidade sarcástica*);
>
> [...]
>
> Boa Conceição, chamavam-lhe "a santa" (*fina ironia*);
>
> [...]
>
> No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém (*índice de ambiguidade,*

51 Segundo Genette: dispositivo anacrônico com função retrospectiva, ligado à temporalidade narrativa.

> *reciprocidade*) com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. [...] Era o que chamamos uma pessoa simpática. [...] Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar (*insinuação sugestiva*);
>
> [...]
>
> Tinha três chaves a porta (*recorrência singulativa*[52] *referente ao número 3: trinta anos; três anos de casada; "três chaves"; "três mosqueteiros"; "três sonos"; mês de março; sugestão de envolvimentos triádricos – Conceição/Menezes/escrevente juramentado; Nogueira/"figura de Conceição"/"padre"*) (Assis, 1997, Vol., II, p. 606, grifos nossos).

Relativo a este último excerto – "Tinha três chaves a porta" –, sugestiva a recorrência sobre o vocábulo "três[53]". No contexto, em específico, vem como símbolo tradicional de união conjugal firmado pelo inverso. Isto é, sugere o requinte da desunião pelo conluio do "1": homem; com o "2": mulher; para abençoar o "3": não o filho (fruto concebido), mas outro homem (traição/adultério). Ou ainda, ato de subverter o equilíbrio perfeito representado pela figura plana triangular, então vertida à transgressividade "triângulo amoroso".

Pois bem, esta parece ser a atitude que se posta na base da introdução discursiva, onde o narrador deixa de lado a consciência atualizada, moldando-a à dele mesmo na data de ocorrência da extensa cena; para irradiá-la: "Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria a outra, *a terceira ficava em casa*" (Assis, 1997, v. II, p. 606, grifo nosso). Notar que é justo a "terceira" que permanece de posse de D. Conceição, exatamente quando o

52 Figura de temporalidade narrativa ligada à quantidade de reprodução no discurso dos fatos da história.

53 Ver Chevalier, J. & Gheerbrant, A. *Dicionário de Símbolos,* 2006.

marido vai ao "teatro", outro "eufemismo em ação". Nestes termos, toma assento o desdobrar dos acontecimentos e devidas sugestivas repercussões:

> – Mas, Sr. Nogueira, que fará você todo esse tempo? perguntou-me a mãe de Conceição (*índice de consciência*).
>
> – Leio, D. Inácia (*nome que conduz ao personagem juvenil, mas imperioso, de "Uns Braços"*).
>
> Tinha comigo um romance, *Os Três Mosqueteiros*[54] [...] (*em verdade, quatro; e o quarto, justamente o que se junta ao trio de origem e se aventura/consagra como o herói da história*) [...]. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez no cavalo de D'Artagnan e fui-me às aventuras (*índice de consciência*) (Assis, 1997, v. II, p. 606, grifos nossos).

Destacam-se na passagem: a forma ambígua contida na expressão "Tinha comigo um romance", a escolha sugestiva da obra a ser lida, a posição em que o narrador dispõe o personagem, exato, "no centro da sala", portanto sub-repticiamente e, em simultâneo, ao inverso, incidindo sobre ele a luz da condução discursiva, a incidência difusa de um "candeeiro de querosene" com função de iconizar o suspenso da luz emitida pelo discurso, o ressonar anímico, o vocábulo – "trepei" – utilizado para indicar o início da leitura, a citação exata deste mosqueteiro, e, por fim, neste ambiente

54 Prudente salientar que é expressiva a quantidade de adultérios, ainda que ao estilo romântico, a incorrerem ao longo do referido romance, publicado em livro em 1844; treze anos antes de *Madame Bovary* vir a público e instituir o gênero realista.

cenicamente produzido, ir-se "às aventuras". O recurso de linguagem incrementa o espaço ambíguo, vinculando o termo à suspeita suspensão. Neste momento, o narrador prenuncia a entrada em cena da personagem que, nela, assume o protagonismo; enunciada por breve discurso dissimulado "pequeno rumor que ouvi dentro".

Observa-se também a diferença circunstancial entre a conformação retórica da resposta – em avaliativo discurso direto – proferida pelo personagem em estado de imaturidade: "– Leio, D. Inácia."; e a do discurso construído em tempo posterior e afeito à consciência matura e dissimulada da instância narrativa. Ali, de posse de tal envergadura, pelo recurso retórico de cena sumarizada, prepara e alicerça ambiente propício para a cena irônico-dramática que virá na sequência, quase toda submetida à consciência juvenil; mas nem toda:

> Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova [...] (Assis, 1997, v. II, p. 607).
>
> [...]
>
> Essa observação, porém, que valeria alguma cousa *(sic)* em outro espírito [...]. Já disse que era boa, muito boa (Assis, 1997, v. II, p. 607).
>
> [...]
>
> Estreito era o círculo das suas idéias *(sic)* [...] (Assis, 1997, v. II, p. 608).
>
> [...]
>
> Há impressões dessa noite, que me parecem truncadas ou confusas [...] (Assis, 1997, Vol II., p. 610).
>
> [...]

> Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava "Cleópatra"; não me recordo do assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos [...] (Assis, 1997, Vol., p. 610).
>
> [...]
>
> O rumor único e escasso, era um roer de camundongo no gabinete [...] (Assis, 1997, Vol.II, p. 611).

E a encerra: "E com o mesmo *balaço de corpo, Conceição enfiou* pelo corredor dentro, pisando mansinho" (Assis, 1997, v. II, p. 611, grifo nosso).

No tocante à construção discursiva da referida cena, é notório o jogo de temporalidades que a constitui, residindo aí o índice de subversão que, retoricamente, estabelece. Sem excluir "pseudo"-intrusões, como há pouco mencionadas, o narrador moldado à consciência juvenil, narra – no que se refere à ordem discursiva – segundo modelo tradicional. Assim, em termos gerais, ordena em sequência natural a relação de tempo da história e do discurso, criando a sensação de decorrer cronológico. Por isto constituir-se em figura de duração denominada por "cena" dramática, quer dizer, o tempo do discurso iguala-se ao tempo da hitória que narra. Deste modo, induz e cientiza o leitor que tudo deverá transcorrer no exato de apenas 1 hora: "[...] ouvi bater onze horas" (Assis, 1997, v. II, p. 606) / "Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que iria acordá-lo à meia-noite" (Assis, 1997, v. II, p. 605). No entanto, a mancha no papel relativa ao respectivo desenvolvimento ocupa praticamente noventa por cento do volume total da narrativa; o que incide na velocidade e/ou duração dos fatos narrados. Nesse caso em específico, apesar da ordem sumária que paira sobre o evento, o narrador se vale de situações temporais divergentes; isto é, executa jogos tendo por base relações

anisocrônicas[55]. No processo conjuga elementos anisocrônicos de naturezas opostas, com o fito de promover o alargamento temporal da sequência, quer dizer, criar efeito de duração do tempo dentro da própria cronologia dele. Vale-se de "elipses" (tempo da história muito superior ao tempo do discurso) a fim de dilatar a duração sensória do tempo:

> Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras cousas *(sic)* que me iam vindo à boca [...] (Assis, 1997, v. II, p. 609).
>
> [...]
>
> A conversa reatou-se assim lentamente, longamente... (Assis, 1997, v. II, p. 609);

associadas a "alongamentos" (tempo da história inferior ao tempo do discurso) pelo dispositivo de várias digressões; e mesmo a "pausas" (tempo da história muito inferior ao tempo do discurso) – "Queria e não queria acabar a conversação [...]" (Assis, 1997, v. II, p. 610):

> Chegamos a ficar por algum tempo – não posso dizer quanto (*intensa ambiguidade*) – inteiramente calados (Assis, 1997, v. II, p. 611, acréscimo em grifo nosso).

O sortilégio destes e de outros procedimentos retóricos aqui não abordados resulta em um estado paradoxal: o de que o tempo na cena, embora inserido dentro da cronologia preestabelecida, excede-lhe substancialmente, e culmina por também iconizar o extravasamento da diferença das três consciências – do personagem, do narrador, de Conceição – envolvidas naquele determinado espaço. Apenas para destacar-lhe a consciência, observa-se a insinuada

55 Divergência de temporalidades entre o discurso e a história. Ver Genette, *Discurso da Narrativa (1985)*.

ambiguidade que o narrador imputa à voz e à imagem feminina (deslocamentos cinematográficos) que – ao bel prazer – conduz a conversação:

> – Não! Qual! Acordei por acordar [...]
>
> – Que paciência a sua [...] E esperar sozinho! Não tem medo de almas do outro mundo? (Assis, 1997, v. II, p. 607).
>
> [...]
>
> – Gosta de romances? [...]
>
> – Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo [...] (Assis, 1997, v. II, p. 608)
>
> [...]
>
> Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los [...]. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos [...] (Assis, 1997, v. II, p. 608)
>
> Pouco a pouco, tinha-se reclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas [...]. E não saía daquela posição [...] tão perto ficavam as nossas caras (Assis, 1997, v. II, p. 608-609).
>
> [...]
>
> – Mais baixo! mamãe pode acordar (Assis, 1997, v. II, p. 609, frequência singulativa)
>
> [...]

> – Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve; se acordasse agora, coitada, tão cedo não pegava no sono (Assis, 1997, v. II, p. 609, frequência singulativa).
>
> [...]
>
> – Mais baixo, mais baixo [...] (Assis, 1997, v. II, p. 609, frequência singulativa)
>
> [...]
>
> É o que eu penso; mas eu penso muita cousa *(sic)* assim esquisita [...] (Assis, 1997, v. II, p. 610).

Por termo[56], o discurso encerra-se abruptamente, determinando fim-e-não da história, por intermédio de breve parágrafo sumarizado, deixando ao leitor a tarefa de rodear ele mesmo o cavalo de D'Artagnan:

> [...] Pelo Ano-Bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido (Assis, 1997, v. II, p. 611).

Nesta perspectiva, está o leitor diante de um texto que, embora acene ao antecessor, tem sobre si corporificação própria, sem perder de vista certa reciprocidade entre ambos, a ponto de se manter-e-não a inferência de um sugestionar o outro; ou este outro se constituir em re-escritrura do pretérito, exercitando – por

56 A disposição reflexiva aqui empreendida vem à superfície apenas como uma possibilidade de leitura, entre infindáveis outras e demais, dos destacados sucessos literários. Nestes termos, ironicamente, aproximam-se por um lado; afastam-se por outro. Paradoxizam-se. Encontram-se. Repetem-se. Duplificam-se. Por fim, exemplarizam o que há de vital e ordinário no espaço do fazer *poiésico*.

meio de fértil ziguezague retórico – a latente potência irônica que nele habita. Conjunção que, bem ao gosto machadiano, elucida e plenifica a máxima ser isto, sem ser bem isto.

Ao Leitor: ironia, espaço e in-contenção

A obra e a crítica

Em 1881, as letras nacionais são surpreendidas por um acontecimento ímpar: a publicação, em livro, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O fato deveria ser amenizado visto que, no ano anterior, de março a dezembro, o mesmo ascende em formato parcelado, vindo a público, no periódico Revista Brasileira.

Dezesseis anos antes, Machado de Assis publica, no Diário do Rio de Janeiro, o ensaio "O ideal do crítico" (1865), onde expõe a crença em que a referida atividade se constitui em fazer fundamental para o avanço e a qualificação do produto literário gerido no país. Entretanto, ao criticar os moldes até então praticados, deixa evidente que o dispositivo não ultrapassa o limite do ideal; pois, o que propõe, não reflete a realidade do período.

De certo modo, por visada sincrônica, é compreensível o desconforto que as *Memórias* causaram em parte do corpo crítico, acostumado à recorrência constante aos modelos vigentes. O mesmo se pode inferir sobre a recepção entre o público leitor do período. Assim, tanto para uns quanto para outros, um discurso que volta atenção sobre si mesmo; que rompe com a presença demarcada e definitiva da onisciência de um narrador em 3ª. pessoa; que firma o estabelecimento de outra voz dentro do aparato narrativo em sentido de intromissão autoral; que se vale de despistes sintomáticos por jogos de dissimulação; que opta por anacronias (disparidade entre o tempo do discurso em relação ao tempo da história); que diz-sem-dizer; que afirma ser isso sem ser bem isto; que prioriza expressões antifrásicas; que promove toda sorte de inversões; que se notabiliza

por ironizar o esperado e aceito como verdade/validade convencional; que elimina descrições tópicas e pessoais desnecessárias e abusivas a fim de, somente em aparência, garantir a naturalidade nacional[57]; que se vale da clareza e da objetividade de linguagem para conferir o obtuso das relações e atitudes humanas; que estende para segundo plano ações, peripécias e linearidades previsíveis, não poderia deixar de causar tamanho incômodo.

Contudo, por visada diacrônica, também é compreensível que parte da crítica e do público leitor tenham visto naquilo, além de novidade, um exercício nunca antes praticado nas lides nacionais. A resposta a isto, confirma-se pelo número exorbitante de trabalhos que lhe compõe a fortuna crítica, bem como pelo número de traduções para línguas diversas.

Sobre a recepção pública no período, boa medida vem pelo próprio punho do autor, no prólogo à 3ª. edição:

> *Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma cousa (sic) e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz* esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público. Machado de Assis (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifo nosso).

No tocante à recepção crítica, embora não seja este o motivo específico de estudo nesta presente reflexão, observa-se o desconforto provocado, bem como a divergência de opiniões técnicas sobre a referida obra. De um lado, Duarte de Oliveira (*apud.* Facioli, 2008, p. 62-63, grifo nosso).

> É um livro de filosofia mundana, sob a forma de romance. *Para romance falta-lhe o entrecho e o leitor*

57 Ver o ensaio "Instinto de nacionalidade", Obra completa, v. III, 1997.

> *vulgar pouco pasto achará para sua imaginação e curiosidade banais.* [...] Há no correr da obra, percepções singulares, conceitos de grande agudeza, certa veia cômica que faz rir para não fazer chorar, e umas tantas tendências naturalistas assaz atenuadas pela polidez natural do autor. Em suma, a nossa impressão final é a seguinte: a obra do sr. Machado de Assis é deficiente, senão falsa, no fundo, porque não enfrenta com o verdadeiro problema que se propôs a resolver e só filosofou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso.

De outro, Barreiros (*apud.* Facioli, 2008, p. 64):

> [...] é opinião minha, repito, que este extraordinário romance de Brás Cubas não tem correspondente nas literaturas de ambos os países de língua portuguesa e traz impressa a garra potente e delicadíssima do Mestre. [...] É soberano, límpido, musical, colorido, grave, terno, brincalhão, conceituoso, magistral, o estilo deste livro notável que se tem publicado em literatura [...].

Bem se observa a qualidade de abordagem de um e de outro. Parecem não tratar da mesma obra, tamanha divergência que despontam. Embora ambos façam parte da história da crítica nacional, o segundo perenizou-se diante do fato. Cruel, nesse sentido, o empenho crítico no momento de ocorrência dele. Também em virtude do espírito que o acalenta: se revolucionário a ponto de perscrutar o novo; ou reacionário, invisibilizando-o no julgamento. Nesse sentido, as *Memórias* impuseram à crítica nacional a tarefa de rever os próprios conceitos e atualizar as bases, antecipando atitudes

críticas futuras ao encararem obras a exemplo de *Macunaíma; Memórias Sentimentais de João Miramar, Perto do coração Selvagem, Grande sertão – veredas* etc.

A obra e a moldura

Em princípio, o motivo desta breve investigação iniciar pela conjuntura até aqui apresentada não se dá ao acaso. Tais elementos se fazem implicados e pertinentes, pois o foco pretendido volta-se à análise do segmento que antecede o "Capítulo Primeiro" das referidas *Memórias*: "Ao Leitor" (Assis, 1997, v. II, p. 513); sem deixar de respingar tanto na Epigrafe/dedicatória quanto em passagens do citado capítulo. Entretanto, deixa-se para hora oportuna. Antes, caibam talvez, algumas considerações sobre elementos aparentemente paratextuais que entram na conformatura inovadora da obra. A primeira delas se estabelece a partir do conceito de moldura.

De modo geral, o termo vem associado a certo elemento que tem por objetivo proteger ou ornamentar trabalhos de arquitetura, pintura, marcenaria etc. Em sentido figurado, sem fugir da referência denotada, cabe-lhe enfeite, motivo de embelezamento. Em termos etimológicos provêm do latim "modulus": medida, modelo; "modus": maneira, modo. Daí a referencialidade prática que o sustenta. Embora, o sentido aqui proposto para "moldura", tome direção diversa, não se afasta do discernimento usual que lhe cabe. Contudo, para além de valorizar este ou aquele elemento por ela circunscrito – embelezando-o, tornando-o evidente por intermédio de enquadramento ornamentado ou não – toda moldura acaba por especificar ao menos, sempre e definitivamente, dois espaços distintos e, ao mesmo tempo, correlatos. Duas realidades intercambiantes. Duas disposições em confronto, quer de materiais ou de matérias.

Diante desta perspectiva, a matéria da moldura é antes de tudo substância de transição de uma coisa em outra; transposição e transgressão que se insinuam à natureza com o intuito de superá-la em si, pois, o envolto traz um qualificativo que o distancia-e-não do envolvente. Esta relação, ao que parece, tanto vale para um quadro numa parede quanto à impressão de um quadro dentro de um quadro que, por devida vez, destaca-se em uma parede ou algo que o comporte. Portanto, moldura em si pressupõe espaços em diálogo por entrechoque.

Nesse sentido, a atitude de emoldurar qualifica-se também em sempre dispor *algo* em foco. De modo que, o foco do envolvente vê-se interrompido na exatidão do espaço que o envolvido ocupa, consagrando-se a respectiva infinitude daquele do entorno para fora; ao passo que o foco do envolvido infinitiva-se do entorno para dentro. Assim, conteúdo e continente equalizam um conjunto pulsante de vibrações e energias próprias instruída sobre a base de encontro no infinito que, uma vez experimentado pelos sentidos (em si, constituídos por molduras) tonificam o sujeito à reflexão, ao prazer, ao conhecimento. Em suma, toda moldura é forma e meio de conhecimento, paradoxalmente, em trânsito. Por isso, quantifica, destina valor, imprime qualidade.

Esta breve reflexão vem a propósito e sugere encaixar-se no estudo aqui aventado. Alguns elementos entram em tal conjuntura: a capa do livro; a dedicatória; a figura em desenho gráfico (aqui não analisada por, provavelmente[58], não fazer parte da obra original); o prólogo à terceira edição; o texto "Ao Leitor" e, finalmente, os capítulos "Primeiro" ao "CLX".

58 Colhe-se na Nota Editorial: "*A fim de melhor ambientar o leitor na atmosfera da época em que se situa a obra de Machado de Assis, ao mesmo tempo que se aumenta o seu prazer estético, vai esta [...] edição ilustrada com uma série de reproduções de desenhos de artistas seus contemporâneos, que fixaram tipos e costumes, cenários e episódios cariocas do século XIX*" (Coutinho, 1997, v. I, p. 18, grifo do autor).

Dois são os macro-espaços envolvidos com a particularidade de se constituírem em dois espaços de representações. Materializa-se o primeiro, aparentemente, pela ação dos elementos que se voltam ao reflexo do mundo exterior: à materialidade de livro em si, como continente. O segundo, ensejado pelo mundo para-exterior, contendo-se na narrativa que o livro titulariza. Assim, enquanto o segundo espaço de representações contém os capítulos, iniciando pelo "Capítulo Primeiro"; o espaço de representação primeiro, englobaria o restante dos citados setores. Todavia, outro fator entra em concurso nesta conjuntura. Onde, neste caso, se localiza a moldura que torna possível a inter-relação entre continente e conteúdo? Observa-se que, em aparência, ela, em si, se dilui, evidenciando ainda mais a potência de trânsito que qualifica tal objeto. Mesmo porque se tonificam dois espaços de representação: um diretamente contido no outro. Poder-se-ia argumentar que a matéria física da capa ocupa aquela função; afinal, é ali que se encontram os mais evidentes e referenciais indicativos pertinentes ao universo exterior: título da obra; nome do sujeito-autor; impresso da editora responsável pela publicação; algum comentário ou entrecho sobre a obra na capa de fundo; código de barras, ilustração de capa etc. Na parte interna da capa: orelhas com informes afins; breves indicações biográficas etc. Dessa maneira, envolto por ela, ainda podem ocorrer outros elementos atinentes à exterioridade: página de rosto; ficha catalográfica; (sumário?); prefácio; dedicatória; epígrafes; posfácio; registros de impressão etc. De modo ideal, o universo do conteúdo iniciaria demarcado imediatamente após a inscrição "Capítulo Primeiro: Óbito do autor". Porém, tal registro, em si, sugere também – pela tensão imposta ao vocábulo "autor" sem indicativo de complemento – voltar-se sobre indicativo exterior à narrativa; isto é: Machado de Assis. Assim, o que se tem, em verdade, é a própria moldura diluída em si ao consagrar o trânsito entre duas realidades intercambiantes, situadas para além (interna) da capa física do volume.

Por esta perspectiva, o título em questão refere-se, ao mesmo tempo, ao livro e à narrativa que aquele contém; não sendo, contudo, a mesma coisa. De um lado, tem-se o nome/título conferido ao livro/à obra; e por outro, a história narrada após o falecimento de um dos personagens (plano do enunciado) que, em outro nível internalizado ao universo narrativo (plano da enunciação), pela memória, relata a história que "o outro" (ele mesmo, sem o ser) teve em vida. Este o primeiro "imbróglio", entre tantos, a mover o caos experimentado pela crítica ao se deparar com objeto tão abjeto: "[...] eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 513). Ora, esta informação vem logo no primeiro parágrafo do "Capítulo Primeiro / Óbito do autor", portanto, já no delineio da realidade paralela à realidade do sujeito-autor Machado de Assis, falecido 27 anos após a publicação das *Memórias*, em 1908. Nesta conjuntura, a morte recai sobre o personagem Brás Cubas; inclusive falecido mesmo antes do início dos acontecimentos para-reais. Caso assim o fosse, por um lado, o processo narrativo cairia em contra-senso por raspar nos entraves da verossimilhança tanto interna quanto externa, tão caras aos preceitos operados no período. Por outro lado, o jogo retórico posto em andamento, também não deixa de abrir espaço para situação parelha, a de desabrochar numa espécie de primeira manifestação de literatura fantástica no cenário nacional. Todavia, do ponto de vista da enunciação, o elemento fantástico parece ser de ordem diversa: a da estratégia discursiva. Isto é, diante da proposta enunciada é o primeiro romance machadiano cujo narrador se posta em primeira pessoa. Aí o fantástico da situação retórica implicada. Em verdade, a voz do relato memorialístico, dentro do universo para-real, não é a do personagem nati-morto; e, sim, a do narrador Brás Cubas que, a partir da morte daquele, adquire vida – "[...] eu (narrador) não sou propriamente um autor defunto [...], para quem a *campa foi outro berço.*" (Assis, 1997, v. I, p. 513, grifo nosso) – no plano

da enunciação, e dali assume oposto natural de autor das memórias de um personagem (irônica e fantasticamente: ele mesmo, sem o ser) falecido antes do início da história passa a narrar. Portanto, o "defunto autor" é o homônimo narrador Brás Cubas, tal qual a figura do personagem Brás Cubas não mais existente. Apenas para lançar luz sobre o referido desdobramento, destaca-se:

> Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos (Assis, 1997, v. I, p. 520).

A despeito de toda sorte de consideração – por se tratar de universo paralelo – não se tem nada além da sequência natural das instâncias exteriores, o ciclo entre nascimento e morte: morte do personagem no plano do enunciado; e o consequente nascimento do narrador no plano da enunciação. Mais uma vez, o universo discursivo machadiano, aos moldes da divindade, narra "certo por linhas tortas"; ou: assim se apresenta, sem ser bem assim. Outro fator a estranhar é o de o narrador Brás Cubas denominar o capítulo inicial, contraditoriamente, de "Óbito do Autor". Instância envolta por oportuno dispositivo retórico de natureza irônica, pois, confessa – logo na sequência – que acabara de nascer: "[...] a campa (me) foi outro berço.".

Pela inovação no período, e mesmo além dele, tanto o leitor comum quanto o crítico especializado, encontram-se diante de terreno movediço; espaço onde o movimento em *continuum* não permite tréguas, nem separações evidentes como até então

se deparavam: de um lado, a realidade e, de outro, a ficção. Tudo, a partir daí é movimento e trânsito-em-movimento. Amalgama-se a moldura que limitaria os espaços entre ficção e realidade; vida e morte, instituindo o que se pode denominar de pedagogia machadiana. Aquilo que, em tempo, Matos (1997, v. II, p. 18, grifos nossos), embora não compreendendo, sugere:

> É de notar que a leitura da obra de Machado de Assis [...] prende e encanta, mas não emociona nem transporta o leitor. Não é leitura que alegre ou pacifique. *Não sei mesmo como diga*. Não é leitura que satisfaça as ânsias ou aspirações do espírito. Há nos livros dele qualquer cousa *(sic)* que enjoa, que faz aborrecer a vida. *Dá tédio, infunde melancolia. Aviva certa inquietação*, maus pressentimentos. *Cousas (sic) afinal..."* .

Dando curso e rumo ao ponto central de interesse neste andamento, observa-se a inscrição da dedicatória que, entre outros sucessos, antecipa e lança luz, não o sendo, ao universo para-real:

AO VERME

QUE

PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES

DO MEU CADÁVER

DEDICO

COMO SAUDOSA LEMBRANÇA

ESTAS

MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Dois movimentos, em princípio, despertam atenção: as ausências de firma e ponto final. De um lado, pelo texto situar-se em espaço anterior ao romanesco, apenas fazendo-lhe alusão, poder-se-ia imaginar que o mandatário de tal empenho fosse a quem de direito lhe cabe pertencimento: Machado de Assis. Constrói uma epígrafe/dedicatória, dirigindo-se ao leitor ("ao verme") que leu ("primeiro roeu as frias carnes") do livro acabado ("do meu cadáver"); e o faz "como" "saudosa lembrança" o que delas permanece ("estas memórias póstumas"). Um tanto distante esta ocorrência, pois, situada antes do início aparente da locução romanesca: "CAPÍTULO PRIMEIRO / ÓBITO DO AUTOR", ainda assim se verifica como uma possibilidade interpretativa.

De outro lado, por remeter direto ao conteúdo, estando situado no continente, como que captura luz daquele advindo, e neste a materializa por antecipação; eximindo-se, coerentemente, de grafar tanto a firma quanto a pontuação final. Aliás, no tocante à falta de pontuação, mais se constitui em atitude retórica do que de ausência, pois a própria leitura impõe o registro invisível de reticências, agindo como ponte invisibilizada do trânsito entre um espaço e outro. Neste caso, a matéria do espaço da apresentação romanesca invade a tela do espaço da representação de elementos da realidade exterior, contaminando-a. E, pelo contágio, abre campo para que a ficcionalidade desde já se materialize.

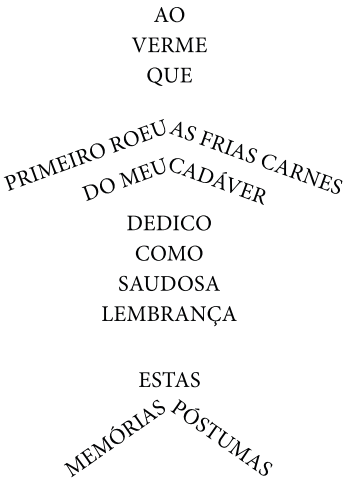
Aí as pontas do enovelamento parecem se encontrar. Dedicar "ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver" é destinar menção a algo que está fora de si; ou seja, a algo diverso da matéria de que se recobria a figura do personagem Brás Cubas; ou ainda, diverso da materialidade verbal de que dispunha quando em vida, antes da respectiva reprodução pelo que lhe restara: as memórias. Estas sim, constituída por mesma e, em simultâneo, diversa corporeidade. Mesma, pela configuração verbal; e diversa

– ainda que gerada por instância que também lhe é afim –, pela funcionalidade do narrador machadiano (defunto autor): ser de linguagem apenas que em nível da enunciação. Por este viés, a materialização do aparente "imbróglio", em verdade, espacializa-se pelos procedimentos retóricos implicados por bi-autotransitividade. Assim, o narrador apresenta o universo para-real aos moldes da sucessiva ordinariedade natural: com a morte do personagem Brás Cubas, possibilita-se o nascimento homônimo do narrador Brás Cubas a lhe instituir as experiências pré-morte; vez, de fato, no âmbito do enunciado, agora reconstituir-se no que fora: também um ser de linguagem.

Por narração em primeira pessoa, a sentença "verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver" recai agora sobre a figura do narrador Brás Cubas que se nutre (rói) do morto (frias carnes) para garantir, a si: crescimento; e ao outro: posteridade, viabilizada por intermédio das memórias, postumamente, pela atitude do sujeito-autor Machado de Assis, primeiro às parcelas (1880) e, *a posteriori*, em livro, no princípio de 1881.

Outro acidente também vem aos olhos: a disposição ex(im) pressa no papel. Oposta ao deslanchar em prosa (como a cadência da expressão sonora delimita), a equação linguística erige-se por truncamentos periódicos. Sem nenhuma pontuação interna, aproxima-se – pela mancha deixada sobre a folha – da conformatura afeita, exteriormente, ao registro poemático; dividida em quatro grupos compostos por dois períodos cada. O espaço-linear ocupado por cada um dos blocos, por sua vez, permite antever ao conjunto a formação de uma certa imagem fantasmagórica de figura humana: cabeça, membros superiores, tronco e membros inferiores: interpenetrações entre representações grafo-verbais e grafo-pictóricas.

Figura 7: Imagem humana



Fonte: Elaborada pelo autor

Em outros termos, dada impressão gráfica do: o-que-está-mas-não-é / o-que-é-mas-não-está, que – oroboricamente – atrela o começo ao fim: "ao verme"/ ao ver-me ––––> "memórias" (narrador/vida) "póstumas" (personagem/morte), consagrados no ato do fazer *poiésico*.

Deste modo, ao que parece, pelas aparentes ausências de pontuação e assinatura, ao menos três são as consequências deste fértil conluio: 1. Intercâmbio entre entidades distintas: sujeito-autor/sujeito-leitor/narrador/personagem; 2. Aproximação paradoxal entre espaços distintos: real e para-real; 3. Criação de espaço destituído de lugar como primeira instância para consagração do espaço plurissignificativo ficcional.

Uma vez definido o espaço entre a capa exterior do livro

e o início da grafia do "C" (de "Capítulo Primeiro"), sugere-se estar diante de um lugar de não-lugar, consagrado por espaço de convergência de lugares distintos provenientes de macro-espaços também distintos. Fato similar ocorre no estatuto do espaço ocupado pelo "Prólogo da terceira edição". Em conjuntura (representação) de realidade, também culmina por se especializar em lugar de não-lugar, senão pelo que, sumariamente, sucede. De imediato, porque vem consignado, às claras, pela firma Machado de Assis, seguida e encerrada por ponto final. Em simultâneo, pela necessidade, pelas referências e pelo natural teor que imprime ao início do prólogo:

> *A primeira edição destas* [...] *foi feita aos pedaços na* Revista Brasileira, *pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para terceira edição, emendei ainda alguma cousa* (sic) *e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra* que alguma benevolência parece ter encontrado no público.
>
> *Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava:* "As Memórias Póstumas de Brás Cubas *são um romance?". Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as* Viagens na Minha Terra [...] (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifo todo do autor).

Conforme a citação, a data, embora em tom vacilante, é precisa; a revista é verídica, tanto quanto o número da edição e o registro nominal de personalidades intelectuais do período. Entretanto, deste ponto em diante, promove-se vertiginoso desvirtuamento. Ou seja, Machado de Assis rompe com a linearidade normativa e concreta das informações apresentadas. Na sequência registra que o personagem já respondera ao historiador Capistrano:

> *Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas' (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado* [...]" (Assis, 1997, v. I. p. 512, grifo todo do autor).

Deste modo, reverbera o edifício de não-lugares; e, à devida vez, confere mais um passo em direção ao sucesso ficcional. O avanço vem apresentado na explicação entre parênteses evidenciada na recente citação: "(*como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante* ["Ao Leitor"])". Aqui a interpenetração fantasmagórica ganha ainda maior relevância. Machado de Assis responde à crítica por intermédio não de si, mas de elementos que só têm validade dentro do universo para-real, amalgamando realidade e ficção pelo jogo retórico.

Mediante o percurso, o sucesso em tela desponta sentido em direção ao elemento mais transgressor deste espaço, e de inteiro interesse nesta presente investigação reflexiva: "Ao Leitor". Embora extensa, vale deixá-la aos olhos para melhor visualiza os pontos de luz que, d(n)ela, se transformam em franca explosão:

> AO LEITOR
>
> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa *(sic)* é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta *(sic)*, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com

> a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.
>
> Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas *(sic)*, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.
>
> Brás Cubas (Assis, 1997, v. I, p. 513).

Aí está o "prólogo" ao qual Machado de Assis se referira anteriormente. Observa-se que aquele só viera a público na terceira edição, portanto, ausente nas duas anteriores. Este fato não suscitaria atenção caso não despertasse em Machado, talvez, nova oportunidade para contundir ainda mais o jogo retórico já empreendido. Nas edições anteriores, da dedicatória, pulava-se para este aqui disposto. Entretanto, ainda assim, inusitado e estranho para a crítica. Com o empenho do "Prólogo da terceira edição", mais se explicita à razão. Mais aguça a intriga entre a qualidade do novo e a recepção desse novo, já – pela 3ª. edição, em 1896 – não tão novo assim.

Por localizar-se em lugar de suspeição, como já discutido, logo de saída desperta o cuidado do leitor. De fato, não deveria despertar se não viesse subjugado pela natureza da instância tópica verificada;

vez que, por situar-se antes da trama romanesca, denotaria um texto de esclarecimento – ou de advertência, explicação, ou mesmo de justificativa – produzido pelo sujeito-autor Machado de Assis e destinado a todo e possível receptor da obra ("Ao Leitor"); cuja narrativa, na sequência imediata, toma curso. Portanto, neste caso, se consagraria por uma simpática atitude de interesse nitidamente editorial. O respeito/consideração do escritor para com o respectivo público. Mas, está-se diante de estância outra; movediça e pantanosa. Primeiro porque, só de uma visada superficial para o rosto da referida página, o leitor depara-se com uma firma que, se não tomar o devido cuidado, passaria por despercebida: "Brás Cubas". Ao passo que, se fosse instruída dentro da normalidade de destino e causa, deveria vir firmada como a assinatura que encerra o "Prólogo da terceira edição": "Machado de Assis.". Entanto, não: grafa-se "Brás Cubas.".

Ora, em verdade, afora o registro exterior que titula o livro, a insígnia "Brás Cubas" ainda não tem vitalidade nesta altura do complexo. Ainda não tem existência demarcada. Ainda não respira. No decorrer da narrativa ("Capítulo II"), só irá aparecer, por prima vez, denominando não uma entidade, mas sim um produto, que aliás, nem se concretiza: "[...] estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas.*" (Assis, 1997, v. I, p. 515, grifo do autor). Aí, talvez o início de materialização da nomenclatura. O registro denominativo se torna visível no "Capítulo III / Genealogia" (Assis, 1997, v. I, p. 515-516), e ainda, indiretamente; pois o cita por intermédio de um homônimo: "[...] primeiramente, entroncou-se na família daquele meu homônimo, o Capitão-mor, Brás Cubas, que[...]" (Assis, 1997, v. I, p. 516).

Um procedimento desta monta poderia ser bem justificado por conta da opção estratégica em narrar a história em 1ª. pessoa. Entretanto, em "Ao Leitor", a recorrência inscritiva é, no mínimo, alarmante por aparecer em duas oportunidades: uma, no desenrolar

do discurso; e outra, como divisado, na assinatura. O alarme se confere pois o universo paralelo ainda não iniciou. Ou já teria iniciado?

Este, o segundo aparato que bem poderia incrementar o referido espaço como de natureza movediça e pantanosa. Um forte indício já comunga em sustentar esta hipótese, como analisado nos parâmetros antecedentes. Pelas reflexões prismáticas ali desenvolvidas, chegou-se à qualidade especializada de lugar de não-lugar; de entre-lugar, ou mesmo de moldura de si. Agora, o que parece tomar vulto é o fato de que, pela natureza emoldurante – em estado de multitransitividade – a narrativa bem poderia estar encobrindo um tal *Capitulo Zero / Ao leitor*. E é nesta perspectiva que se enfronha a partir daqui.

O referido "capítulo" comunga com a maioria dos demais que compõe a narrativa. No tocante à quantificação, é breve; não desperdiça tintas em descrições; aparentemente não tomaria tempo de leitura; é icônico e pretensioso. No que se refere à qualificação, expressa notoriedade por se constituir em dois níveis de exercício metalinguístico. Um de natureza exterior; e outro de natureza interior. A ironia, neste caso, ocorre em virtude de o espaço ocupado, para se referir à narrativa em si (natureza interior), ser extremamente reduzido em relação ao disposto sobre elementos exteriores; em aparência, recobrando um espírito de mero elemento paratextual. Tal hipótese se sustenta pois não se pode esquecer a firma grafada no término dele: "Brás Cubas". De um modo ou de outro, está-se diante de acontecimento, em princípio, híbrido e, só por isso, tendencialmente ficcionalizado.

No que tece à quantificação, em sentido geral, vem composto por apenas dois parágrafos. No primeiro, o registro entra em ação e, metaforicamente, crava-lhe os dentes; no segundo, em observância ao estatuto irônico – por contraditório –, parece recuar e, à despeito

da mordedura, como zeloso enfermeiro, assopra o ferimento causado. Ao termo, sumariza as atitudes pelo inverso: "se te agradar [...] pago-me da tarefa (amenização)"; se te não agradar, pago-te (novamente) com um piparote (outro ataque)". Assim, a perspicácia cáustica deste jogo de quantificações – em formato de toma-lá-dá-cá – cristaliza-se por intermédio de dois conjuntos expressivos: " fino leitor" / "e adeus". Por mais uma vez, ressalta-se a ironia interna manifestada na primeira expressão, com toda potencialidade incutida no adjetivo "fino". Ora, se neste entrecho se verificasse tão somente um esclarecimento a fim de estender uma mão condutora para introduzir o respectivo público em paradigma de leitura ao qual não fora habituado, provavelmente não teria agido desta maneira. Ainda mais, após principiar registro próprio e atual, retomando Stendhal e a expectativa deste para com os respectivos leitores. Alia-se ao fato, o jogo ambíguo de sins-e-nãos, avanços-e-recuos, reconhecimento-e-agressividade nele encerrado; exato por a outra expressão determinante: "e adeus" – proferida em discurso causticamente avaliativo. O leitor – especializado ou não – vê-se entregue às mãos de um determinismo paradoxal, cujo registro pode descambar tanto para um lado quanto para outro, sejam quais forem esses lados: a ironia da (in)decisão.

No que compete à qualificação, como anunciado, dois níveis assumem desenvoltura, agora de natureza metalinguística. No de natureza exterior, abarca questões de ordem editorial e de recepção; para não dizer preocupações mercadológicas. Manifesta-se textualmente sobre distribuição, recebimento e comercialização do livro. Para isso, o registro enuncia, a partir de procedimento intertextual, repercussão comparativa dele (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) em relação a outro:

> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa *(sic)* é que admira e

> consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta *(sic)*, nem vinte, e quanto muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa [...] (Assis, 1997, v. I, p. 513).

Alguns segmentos merecem destaque neste entrecho. Nítida é a preocupação externada no tocante ao "livro" vindo a público, em 1881. Precaução de autoria, visto a consciência coerente em saber que este diverge radicalmente dos títulos por ele publicados até então – de *Ressurreição* (1871) a *Iaiá Garcia* (1878) – daí qualificá-lo por "obra difusa" (mais precisamente, de uma obra cujos desdobramentos não provêm de ordem costumeira e direta). Por isso, compara-a não ao livro de Stendhal, e sim, a um suposto pronunciamento daquele sobre obra de respectiva lavra. Observa-se que a recorrência à citação direta de personalidade e renome na história da literatura universal só poderia ser feita por algum estatuto de mesma materialidade; ou seja, um indivíduo real (Machado de Assis) que aludisse a outro indivíduo real (Sthendal), sobre um objeto/produto também real (um livro). Portanto, coerentemente, está-se diante de uma preocupação real de um escritor que publica um livro real e referenda outro escritor real que, em data anterior, publicara um livro real; e sobre aquele, designa tê-lo escrito apenas para reduzido número de leitores reais.

Deste modo, se àquele aponta-se despreocupação quanto à ordem receptiva de mercado, ciente de produzi-lo para tão poucos; ainda deixa entrever um certo desprezo, ou seria afetado demais assim julgar, pelo nível intelectivo dos leitores de então. Este, por outro lado, deixa evidente preocupação contrária, volta-se ao mercado e, por difusa, a possibilidade em não angariar um número satisfatório de leitores; morrendo-se ali, talvez, o novo. Esta preocupação parece se confirmar pelas palavras do próprio sujeito-

autor Machado de Assis publicadas no "Prólogo da terceira edição", aqui já citada: "*Assim, composta, sai novamente à luz esta obra que* alguma benevolência parece ter encontrado no público" (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifo nosso). No mesmo sentido, mas em direção contrária à do autor francês, este registro, em termos quantitativos, embora por construção degenerativa ("... nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco."), sugere olhar com simpatia e oculto otimismo para o público em geral que, à época, já lhe era caro; entretanto, diante da ciente estranheza da nova produção, o que poderia esperar? Se a preocupação é de natureza exterior, traz ainda consigo desdobramento relacional ao *modus operandi* do escritor realista Henri-Marie Beyle, de pseudônimo Stendhal, no que compete à análise psicológica de personagens e ao estilo deliberadamente seco. E prossegue, referendando outros autores e devidos procedimentos metodológicos de concepção criativa: "se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 513).

Ao primeiro, referenda-lhe publicações como *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* (1759) no tocante às técnicas inusitadas de composição, como se pode observar dentro do universo ficcional, a exemplo do "Capítulo LV / O velho diálogo de Adão e Eva" (Assis, 1997, v. I, p. 570); ou ainda "Capítulo CXXXIV / De como não fui ministro d'estado" (Assis, 1997, v. I, p. 627); e *Jornada sentimental pela França e Itália* (1768), usado sumariamente para referendar à propósito do comentário de Macedo Soares, no prólogo antecedente: "*Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto* [...] *Sterne na terra dos outros*" (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifo do autor). Ao segundo, Maistre, inclina atualização a partir de obras como *Viagem ao redor de meu quarto* (1794) e *Expedição noturna ao redor de meu quarto* (1825); de natureza satírica, aos moldes de narrativas de viagens; como ocorre no "Capítulo XXXI / A borboleta preta" (Assis, 1997, v. I, p. 552-553). O fato a intrigar e dispor a

equação em sintonia com espaço híbrido é a atitude recorrente em se valer da passagem, como registro de autoridade, relativo ao crítico no prólogo à terceira edição. Na sequência, altera e estreita o foco, deixando-se pairar analiticamente acerca da qualidade do público receptor em geral, encerrando-o em apenas duas categorias: receptores "graves" e "frívolos":

> Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.
>
> Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo [...] (Assis, 1997, v. I, p. 513).

Nota-se a reciprocidade antonímica entre os termos designados: "graves" / "frívolos". Aos primeiros, os de personalidade circunspecta, séria, estável, responsável, sensata, consistente. Aos segundos: fútil, banal, inconstante, volúvel, leviano. Entre as duas qualidades de caráteres expõe a nova obra à recepção. Assim, "a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance". Notável a perspicácia (des)construtiva do discurso avaliativo. As personalidades sérias, conscienciosas, acharão "umas aparências de puro romance". Ora, se são sérias devem atender a pré-requisitos embasados na razão, no critério seletivo, na ponderação, mesmo diante da novidade; nunca fruto de "achismo" sem fundamentações; seguido de dado estatuto de completa suspeição, tanto pelo uso do artigo "umas" quanto pelo termo "aparências" (semelhança por exterioridade) que culmina por construir uma dada indeterminação da quase-determinação do que se teria por "puro romance". O que seria a qualidade adjetívica "puro" para o substantivo "romance" na compreensão de "a gente grave"? O tipo de romance ao gosto da literatura realista? Ou seria o típico

ao anseio anterior: romântico? Ou nem um nem outro: a própria novidade? Nota-se que o termo "puro" suscita conexão direta com absoluto, perene, único; descartando-se todo elemento que traga, em si, qualquer vertente de relatividade. Portanto, a ironia encontra-se no choque entre o discurso avaliativo e o modo como ele vem, internamente, construído: por jogo intenso de modalizações; ou seja, apenas concretizando a indeterminação da quase-determinação. Por isso, em consequência direta, em nível discursivo, o processo sugere que o objeto-livro adquira individualidade por humanização, e frente a esta categoria pessoal – muito afeita à qualidade exercida pela atuação do corpo crítico à época[59] – privar-se de estima.

Do outro lado, "a gente frívola não achará nele o seu romance usual". Ou seja, o leitor comum (em sentido de amenização), mas também parcela do leitor tecnicamente aparelhado (em sentido de crítica ácida) – aí residindo a ironia da construção – não irá se deparar com o passatempo costumeiro/"romance usual"; exato o romance típico, passageiro, que percorre espaços idealizados por mais reais que transpareçam; e/ou, inversamente, que mimetizem espaços aparentemente reais, por convencionados na conjuntura social. Perante estes, ao "livro" destinar-se-ia maior privação. Se da qualidade anterior: da "estima"; desta: do "amor". E encerra, ironicamente, o primeiro parágrafo do tecido: "que são as duas colunas máximas da opinião" (Assis, 1997, v. I, p. 513).

No segundo parágrafo, ziguezagueia ao registrar: "Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 513). A partir daí, mais uma vez, o registro promove um desvirtuamento de direção. A fim de garantir o que almeja, volta-se agora para, de dentro do prólogo, refletir sobre a forma ideal de se construir um prólogo, despistando no que compete a crítica direta à qualidade receptiva, principalmente, a especializada:

59 Sugere-se a leitura de "O ideal do crítico", *Obra completa*, v. III, 1997.

> [...] o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas *(sic)*, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo (Assis, 1997, v. I, p. 513).

Assim, "o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo"; estatuto exato concretizado no tecido que está a produzir. Em foco, dois termos: "remédio" e "fugir". Entre eles, parece determinante, o primeiro. Estranha-e-não a opção retórica. Deste modo, o termo "remédio" – entendido como qualquer substância ou recurso utilizado para obter cura ou alívio – encaixa-se à finalidade de amalgamar as duas vertentes (exterior e interior) que lhe dispõe ao teor metalinguístico. Respectivamente, aliviar a gravidade da "mordedura" crítica enfermizada no primeiro parágrafo; e – por compensação antecipativa – curar aqui, o que o "Emplasto" deixou de fazê-lo no desenrolar do sucesso enuncivo.

O termo "fugir" ganha também contextura, pois, traz arraigado ao próprio significado atitude de natureza transgressiva. Nada além do que está promovendo desde o enunciado que titulariza a obra. Além de que, irônica e contraditoriamente, prossegue sem promover qualquer transgressão, sendo – inclusive, se não fosse recurso, inversamente, – prolixo: "O melhor prólogo é o que contém menos cousas *(sic)* (curto); ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado (não explícito)". Repercussão exata do próprio constructo. E, por consequência, dardeja:

> [...] evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias,* trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao

> entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo [...] (Assis, 1997, v. I, p. 513).

Pela descrição do método de construção de prólogos ideais, o registro enunciante não faz outra coisa a não ser "contar o processo extraordinário" empregado "na composição" das "*Memórias*". E prossegue: "Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 513). Curioso, em verdade, é o termo selecionado para função de advérbio de modo: "nimiamente"; por, em si, constituir-se ni / mi / a / men / te extenso – com sonoridade tal que o estende ainda mais pela constância das consoantes 2(**n**) / 2(**m**) em posições espelhadas – ferindo-se à privilégio em ser curto.

Aliado ao jogo de virtualidades concretas até então empregado, e depois de tudo, por controvérsia, a afirmação de que tudo se manifesta "desnecessário ao entendimento da obra"; visto que, em verdade, o novo não passa de nova forma para apresentar, em aparência, o verificável; apenas acrescido de vitalidade crítica embutida na própria constituição dela. Antecipa – deste modo, – assertiva de Paul Valéry ao sinalizar que todo grande artista tem dentro de si um grande crítico. Talvez, em virtude deste proceder, afirme – por consciente ironia – o que não traz nada de novidade: "a obra em si mesma é tudo". Ou seja, o espaço de um constructo onde a totalidade não é a soma das parcialidades; mas, a unidade que nela esplende. No caso em específico, o movimento variante e transitivo da condição humana.

O outro espaço metalinguisticamente delineado aponta para a natureza interior do desdobramento narrativo. E ocorre em quatro pequenos segmentos. Pela ordem de ocorrência: "[...] na qual eu, Brás Cubas, [...]"; "[...] não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo."; "Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, [...]" e "trabalhadas cá no outro mundo".

Em "[...] na qual eu, Brás Cubas, [...]", observa-se o primeiro momento em que se manifesta alusão ao universo para-real propriamente dito. E assim se constitui, pois emenda-se a uma sequência informacional envolvida com apresentação de motivos de ordem editorial e mercadológica. Preocupações comentadas sobre a recepção de "este outro *livro*" (grifo nosso). Ora, livro é o produto real que chega ao mercado para ser consumido por mais ou menos leitores reais. E, "este [...] livro", como se ostenta na história da literatura brasileira, é de autoria do sujeito-autor Joaquim Maria Machado de Assis, nascido a 21 de junho de 1839, no Morro do Livramento. Deste modo, o leitor real de posse de um volume deste "livro", ao iniciar a leitura, depara-se com o emblema de titulação: "Ao Leitor". Assim, prontamente, estabelece uma conexão direta entre o leitor real, a leitura em tempo real e a autoria esperada, de natureza real. Entretanto, logo após a recepção do período "Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, [...]", recebe o primeiro golpe de estranhamento: "[...] na qual eu, *Brás Cubas* [...]" (grifo nosso). Neste instante, consciente ou inconscientemente, a informação promove um abalo de convicções; rapidamente suspensa. Diz-se desta maneira, pois a espera seria de se deparar com nomenclatura outra; entretanto, logo amenizada, vez que, de imediato vem-lhe o título do livro *Memórias... de Brás Cubas;* fato que, pós-"normalizado", incita-lhe continuidade no ato de leitura.

Uma razão para isso recai sobre a mudança que o enunciado promove sobre o objeto em foco. Se nas linhas iniciais opta por iconizá-lo pelo vocábulo "livro"; agora o faz pelo termo "obra". O sentido impresso e reforçado na expressão: "Trata-se, *na verdade*, de uma *obra* difusa" (grifos nossos); remete muito mais ao aspecto estranho de que "este outro livro" se reveste no que tange à composição do conteúdo (interior) que nele habita; do que, propriamente, ser o "livro"-produto em formato (exterior) não usual. Embora amenizado

na recepção, o problema induzido na conjunção discursiva ainda permanece.

Nesse sentido, a inscrição "[...]eu, Brás Cubas, [...]", a quem se refere? Mais dois endereçamentos se abrem. O mais direto seria o de imaginar a figura do personagem Brás Cubas, vez ser, como recentemente mencionado, o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, se assim o fosse, no transcorrer da história memorial deste personagem, alguma informação de natureza autoral ocuparia, por menor que fosse, espaço dentro do enunciado. Em nenhum momento da trajetória revisitada da existência do personagem há qualquer indício de que aquele tivesse intenção em contar a própria existência em livro e, por intermédio dele, tirar o devido proveito como o faria com o projeto de invenção do Emplasto.

O menos improvável na contextura receptiva seria afigurar tal inscrição ao narrador Brás Cubas que lhe assume vaga após o falecimento do personagem, por estratégia discursiva (narração em 1ª. pessoa) aparentemente ele mesmo. Entretanto, esta figura ficcional encarrega-se de somente narrar a história do outro (ele mesmo), sem contar o fato de também, por estar neste espaço de enunciação, limitar-se ao propósito de, não a partir da memória do outro, mas da vivência de si no outro, por intermédio da lembrança existencial do outro narrar-lhe, retroativamente, a própria vida. Deste modo, o narrador Brás Cubas também não expressa nem uma intenção de que as passagens narradas se tornem "livro", exteriormente publicizado.

Portanto, pode-se inferir que o emblema "Brás Cubas" – tanto no entrecho quanto na firma que encerra o texto, seguido definitivamente por "ponto final" – descarta as figurações do personagem Brás Cubas, bem como do narrador Brás Cubas. Fato que não resolve a questão. O "imbróglio" se mantém. Contudo, um indício de solução torna-se visível nesta conjectura. Não na inscrição

entremeada no texto, mas a partir do modo como o registro impresso na assinatura o encerra: "Brás Cubas."; pelo **ponto final**. Este "ponto final", nessa perspectiva, talvez se constitua na ponte de acesso a outra nomenclatura que lhe faz espelho no papel do "livro". Com o livro aberto, do lado esquerdo, no "Prólogo da terceira edição", o leitor se depara com a firma "Machado de Assis."; do lado direito, no "Ao Leitor", depara-se com outra firma "Brás Cubas.". A primeira referente ao espaço real, voltada ao produto "livro"; a segunda, por ora, impressa por espaço híbrido entre uma espacialidade exterior e outra interior, desperta ao conteúdo da "obra". O elemento em comum entre as duas disposições é justamente o **ponto final** que as ampara, dispondo em relação aproximativa os emblemas Machado de Assis (escritor do "livro") / Brás Cubas (narrador em 1ª. pessoa da "obra"). Entretanto, de modo circunstancial, não se identificam, por simples questão de natureza, entidades reais com entidades ficcionais, isto é claro; ainda mais no período realista.

Mesmo assim, no tecido de "Ao Leitor", as informações que antecedem, e mesmo as que sucedem ao impresso "na qual eu, Brás Cubas," tratam exclusivamente de motivos só concebidos no universo exterior: do "livro", cujo autor é Machado de Assis:

> Que *Stendhal* confessasse haver escrito um de seus *livros* para [...] é se este outro livro [...] os cem leitores de *Stendhal* [...] na qual **eu, Brás Cubas**, se adotei a forma livre de um *Stern*, ou de um *Xavier de Maistre* [...] (Assis, 1997, v. I, p. 513, grifos nossos).

Então, por procedimento discursivo apoiado na inversão, ironicamente, o jogo retórico compositivo, pelo símbolo destacado, permite aproximar uma instância de outra: o "ponto" passa a, graficamente, estender-se de ponto (unidade denotativa de entidade real):

Figura 8: Entidades 1

MACHADO DE ASSIS • BRÁS CUBAS

Fonte: Elaborada pelo autor

a linha (plurimaterialização conotativa de entidade estética):

Figura 9: Entidades 2

MACHADO DE ASSIS ---------- BRÁS CUBAS

Fonte: Elaborada pelo autor

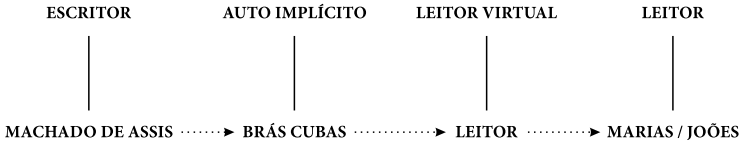
Nesse sentido, erige-se a figurativização de uma ponte que permite acesso de um espaço de realidade exterior a outro de realidade estética interior. Como o entrechoque ocorre no espaço híbrido onde se localiza o tecido de "Ao Leitor", feito moldura de si, impossibilita o acesso do sujeito-autor Machado de Assis dentro de tal conformatura espacial; mas não impede que uma consciência possível daquele acesse o referido espaço via entidade ficcional cuja função narrativa é, em exato, esta. Portanto, a ironia se instaura no jogo de di-versões e con-versões estabelecidas; pois, agora, a figura gráfica "ponte" se con-verte em verbo materializado na instância ficcional Autor Implícito que, congrega em si, qualidades de autoria (exterioridade) e de narratoria[60] (interioridade). Finalmente, por este prisma, o problema parece chegar a termo e resolver a questão: a insígnia Brás Cubas denomina, por homonímia, a figura do Autor Implícito à estrutura narrativa; reajustando o segmento de híbrido para completamente ficcional; equação que – pela retórica

60 Termo criado para explicitar sentido oposto a autoria; uma vez que a autoria é encenada pelo autor e a narratoria, pelo narrador.

metalinguística – torna visível expressão antecedente a "Ao Leitor": "*Capítulo zero* / Ao Leitor" (grifo nosso).

Por consequência direta, a figura coletiva "Leitor", irônica e propriamente, não é a do leitor real, e sim o **nome próprio** conferido pelo Autor Implícito Brás Cubas à entidade ficcional a quem ele pode se dirigir; ou seja, ao Leitor Virtual, cuja função, por devida vez, é permitir o acesso do receptor real ao universo interior do processo ficcional:

Figura10: Entidades 3



Fonte: Elaborada pelo autor

Em suma, o jogo retórico especifica no complexo-livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* três níveis situacionais homonímicos dentro do espaço narrativo: o espaço Brás Cubas/ Autor Implícito; o espaço Brás Cubas/Narrador e o espaço Brás Cubas/Personagem. Deste modo: "não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio" (Assis, 1997, v. I, p. 513).

As outras três passagens referentes à natureza interior anunciada — "não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo"; "escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia" e "trabalhadas cá no outro mundo" — submetem-se ao jogo irônico instituído em função do "conúbio" firmado. Ao partir do pressuposto de que seria demasiado extenso voltar mirada mais atenta sobre cada um deles, em sumário, chama-se atenção para: no primeiro, a expressão modalizada "não sei se", avaliza-se: sabendo inteiramente quê. Na

segunda, observa-se a expressão "pena da galhofa"; considerando-se "galhofa" no sentido de brincadeira, festejo alegre; mas também, que joga com troça, zombaria, escárnio. Diacronicamente, o termo também remete à prática de desporto de origem portuguesa; mais precisamente da região Trás-os-Montes, consistindo-se num jogo de luta corpo-a-corpo – sem regras bem definidas –, cujo objetivo é o de colocar as costas do adversário no chão. Pouco provável que esta referência tomasse vulto neste caso; entretanto, viria bem a calhar de acordo com o dispositivo retórico praticado no jogo do constructo verbal em tela. O vocábulo que o antecede – "pena" – de antemão, proveniente do latim "penna/ae", conduz ao significado direto de "bico de escrever"/caneta; mas também, se proveniente do grego "pornê/ês", traz o sentido de punição, castigo, sofrimento. Portanto, não seria demais inferir que, para além do sentido ordinário, também se lhe encaixe adequadamente outro extra-ordinário: jogo de escrever em tom de brincadeira e/ou de escárnio, provocando sanção, ou desgosto, ou compaixão. Instâncias que comungam tanto com o sentido de "rabugens de pessimismo" quanto de "tinta da melancolia".

Por último, a expressão "trabalhadas cá no outro mundo". Da perspectiva do discurso, e dos desdobramentos até aqui analisados, está-se diante de outro dilema: a que mundo "cá" se refere? Observa-se que, genericamente, a referida expressão movimenta transposições espaciais. De um lado, tem-se a determinação indeterminada "um mundo"; e, de outro lado, a indeterminação determinada "(cá [...]) outro mundo". Sendo que, como visto, não são dois os espaços a eles referendados mas, três. E o terceiro é justamente o espaço de quem não emite voz alguma; e sim, de dentro do universo ficcional, registra por intermédio da assinatura — firmar-se sob subscrição ("de autoria") definitiva — *status* de comunhão neste específico universo por, no imediato, materializar discursivamente terreno fértil para

que, tanto o personagem Brás Cubas quanto o narrador Brás Cubas manifestem as devidas operações no complexo narrativo constituído: o Autor Implícito Brás Cubas, escreve; o narrador Brás Cubas, narra; o personagem Brás Cubas, vive/revive pela ação natural do emblema homônimo anterior.

Portanto, o "cá", nesta perspectiva, é o que é: a supremacia consciencial da excelsitude estética onde se consagra a unidade do espaço *poiésico*, em *status* "mais galante e mais novo" (Assis, 1997, v. I, p. 513). Embora a pluralidade de sortilégios reflexivos, encerra-se-e-não a breve tenência, fazendo-se jus à ironia que comungam, em um simples entrecho, os espaços da enunciação e do enunciado:

> Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia *(sic)* grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo (Assis, 1997, v. I, p. 514).

Memórias de fundação: espaços irônicos em Brás Cubas

O discurso machadiano, em várias oportunidades, se estabelece na inter-relacional entre sucesso literário e religiosidade. Em Memórias póstumas de Brás Cubas (1881), a conjunção ocorre com o Pentateuco; logo na abertura do Capítulo Primeiro: "Óbito do Autor":

> [...] Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: a diferença radical entre este livro e o Pentateuco (Assis, 1997, v. I, p. 513, grifo nosso).

Ao acaso, também o fez na narrativa curta "Adão e Eva", que compõe a obra Várias histórias, publicada em 1896:

> Não foi preciso mais; daí a pouco estavam todos discutindo a curiosidade, se era masculina ou feminina, e se a responsabilidade da perda do paraíso devia caber a Eva ou a Adão. As senhoras diziam que a Adão, os homens que a Eva [...].
>
> Consultado, o juiz-de-fora respondeu que não havia matéria para opinião; porque as cousas (sic) no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo (Assis, 1997, v. II, p. 525, grifo nosso).

Em referência às passagens destacadas cabem algumas considerações no sentido de lançarem lume sobre a construção das Memórias a partir de leitura bíblica como instância irônica de fundação. Nesse sentido, "Pentateuco" é termo derivado do grego, e designa "cinco rolos ou livros", indicando as cinco primeiras obras sistematizadas na Bíblia cristã: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números

e Deuteronômio, e reúne as denominadas obras, cuja autoria, de acordo com a Teologia tradicional, se destina a Moisés; à despeito de teorias diversas. A Edição Pastoral da Bíblia referenda o Pentateuco como de tradição oral, ao passo que, a exemplo de Julius Wellhausen – orientalista e estudioso bíblico alemão –, atribui-lhe conjunção de quatro diferentes tradições. Na cultura judaica, compõe o Torá (Lei) inserido no Tanach – Velho Testamento Cristão – termo formado pelas palavras: Torá (cinco livros); Veviim (Profetas) e Kethvvim (Escritos).

Embora os relatos e as leis neles constantes se verifiquem a épocas e interpretações diversas, de certo modo, a crença receptiva nas prescrições ali registradas expressa inspiração divina, e faz deles, no segmento, motivo de sabedoria e consequente aceitação inconteste. A crença se efetiva a partir da "palavra de Deus" incrementada pelo registro fixado na escrita – também sujeita a intervenções de vária natureza –, contendo, aparentemente, a Verdade e o Exemplo em estado de absoluta emergência. A crença inconteste na escrita bíblica como o registro exato da palavra de Deus calca-se no mesmo ponto de sensibilidade humana: a libertação do povo (de Israel) e a formação de uma conjuntura social que a vivencie em plenitude. Deste modo, trata-se de confronto discursivo edificado sobre bases de projeção ao futuro; aliás, retórica político-persuasiva da mais abrangente e implicada sedução: o plantio na Terra e a colheita no Paraíso.

No entanto, no campo da criatura, não se trata de Deus; e sim da imagem Dele projetada no sujeito que, lhe sendo apenas "imagem e semelhança", erra neste orbe na busca de identificar-se com Aquele, no que seja perfeito e divino. Em suma: no sujeito, pelo fato de o vício ser prática constante, os exercícios espelhados nos ensinamentos bíblicos servem-lhe de modelo e consolo às febris

manifestações que o caminhar apresenta. Cabe ao sujeito superar-se diante das dicotomias vivenciais e, por esforço próprio, galgar o gozo que o futuro promissor lhe reserva.

Ironia, inversão e conversão em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

De modo geral, o discurso machadiano erige em texto a condição de entre-lugar onde a corporificação do espírito humano se encontra. Isto é, embora encaminhar-se em direção ao estado de recompensa e perfectibilidade, simultaneamente, o sujeito vivencia o império sombrio de apenas se figurar como mera imagem e semelhança de Deus, deixando-se frente às vicissitudes e enfermidades por ele próprio criadas; além de insistir em dinamizá-las.

Sobre tal desempenho, como espaço de observação lítero-crítica, sugere se postar o olho do espírito machadiano, e capturar – por inventiva e mordaz eficácia recursiva na construção do evento narrativo – as evidências depauperadas que espelham e retratam o trânsito da realidade humana. Talvez por isso, ecoe do princípio discursivo praticado pelo narrador machadiano o fio de dada retórica irônica que se avoluma ao efetivar análise cáustica dos reflexos da própria condição.

Ao tomar pulso e investimento sobre as *Memórias*, convalida-se a ideia recorrente em voltar sentido às instâncias constantes no Pentateuco; à história da origem fundada na criação mítico-divina disposta no *Gênesis:* primeiro livro da série.

Dessa maneira, no experimento vivencial, dispõe-se que o problema humano é de natureza atávica e, a cada instante, mostra-se como pleno e imutável. Talvez aí resida a maior ironia da existência, concentrada em paradoxo de ampla intensidade: a vivência do eternamente-passageiro, consagrada. Quer dizer,

independentemente do perfectível, é na transitoriedade que as coisas humanas se mostram como estão e se fazem, pluralizando em si a estrutura de perfeição longínqua, modalizada pela promessa de recompensa em futuro provável.

No dinamismo das apresentações verbais constantes nas *Memórias* em relação ao discurso bíblico de origem, a ironia se manifesta, de antemão, a partir das nomenclaturas objetivadas em foco: de um lado, o primeiro livro do Antigo Testamento; de outro, um constructo de linguagem inteiramente "Novo", seguido pela forma como o narrador machadiano o dispõe em curso. Isto é, registra em discurso o tosco da condição humana, imprimindo tom de normalidade às suscetibilidades factuais. O evento se instrui a partir de opção discursiva em instaurar uma situação narrativa modalizada pelo veículo processual e construtivo da dissimulação; e não, diretamente, da assimilação. Melhor dizendo, o inferno da ironia machadiana se estabelece pela consciência retórica de assimilar a dissimulação, jogo pelo qual especula e espezinha – à consciência e/ou inconsciência desta – laivos da condição humana. Assim, no trato discursivo, o trabalho consciencial em motivar o signo concerne em estabelecer aparatos retóricos que disparem no enunciado – por paradoxal desempenho – débeis rumores reverberativos do tolo que anima a existência transitória do homem em direção à Luz.

Pode-se inferir que o projeto retórico machadiano nas *Memórias*, no tocante ao instauro da instância narrativa, constitui-se por princípio de inversão, se destinando ao propósito de converter, por meio do discurso, o receptor. A prática é afeita à pedagogia de formação leitora no fruir da linguagem: estudo e compreensão avaliativa do sujeito por espectro de si no plano do discurso, a exemplo explícito de "O espelho – esboço de uma nova teoria sobre a alma humana", constante em *Papéis avulsos*:

> Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...
>
> – Duas?
>
> – Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluído, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício desta segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente a metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira (Assis, 1997, v. II, p. 346).

Além de tantos outros, como a filosofia do Humanitismo aspergida nas *Memórias* e delineada em *Quincas Borba* (1891):

> Compreendi que estava velho (Brás Cubas), e precisava de uma força; mas o Quincas Borba partira seis meses antes para Minas Gerais, e levou consigo a melhor das filosofias. Voltou quatro meses depois, e entrou-me em casa, certa manhã, quase no estado em que eu o vira no Passeio Público. A diferença é que o olhar era outro. Vinha demente. Contou-me que, para o fim de aperfeiçoar o Humanitismo, queimara o

> manuscrito todo e ia recomeçá-lo. A parte dogmática ficava completa, embora não escrita; era a verdadeira religião do futuro.
>
> – Juras por Humanitas? perguntou-me.
>
> – Sabes que sim (Assis, 1997, v. I, p. 638)

O jogo dicotômico que, segundo uso figurativo da linguagem, diferencia o Pentateuco e *Memórias póstumas de Brás Cubas* "não se refere apenas à estruturação do enunciado, que especifica acontecimentos correlatos: morte de Moisés/morte do personagem Brás Cubas. Neste, ao invés, o jogo dicotômico se materializa por estabelecer a ironia em dois níveis distintos. O primeiro, pela aproximação paradoxal entre as duas personalidades. Enquanto Moisés propaga as Leis de Deus que regem o Antigo Testamento; Brás Cubas, cuja existência se mostra inócua e superficial, expõe, com olhar cético e crítico, tanto a porosidade das relações humanas quanto o cumprimento das leis divinas. O segundo nível: a disposição que modela a construção enunciativa das obras. As do Pentateuco produzidas à guisa de procedimento narrativo tradicional; ao passo que *Memórias póstumas de Brás Cubas* vem edificado sob o signo da modernidade. Nele, tanto parece romper com o tratamento linear de verossimilhança quanto por transgredir e criticar, subliminarmente, as atitudes narrativas correntes à época, quer sejam românticas ou realistas:

> Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. *Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento*, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa

> foi outro berço; a segunda é que *o escrito ficaria assim mais galante e mais novo*. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: *diferença radical entre este livro e o Pentateuco* (Assis, 1997, p. 513, grifos nossos).

O aparato irônico se mostra e se encobre a cada avanço do texto, e como consequência enunciativa espacializa-se pelo estatuto de modernidade, construído pelo dispositivo metalinguístico que empreende. Pelo jogo da inversão refletido no espaço do enunciado, através do cotejo de caráteres entre Moisés e Brás Cubas, transmite ao receptor a possibilidade de conversão por auto-reconhecimento: posicionar-se negativamente em relação à figura de um (Brás Cubas), ou enaltecer a figura exemplar a ser seguida do outro (Moisés). Daí talvez a ironia pedagógica de vária potencialidade. Ao vivenciar na narrativa o procedimento de ambas – o Pentateuco e as *Memórias* – como obras radicalmente distintas; de certo modo, apenas em aparência lhes radicalize oposição; pois, pelo avesso, as aproximam no que dispõem de vitalidade gerativa: libertar o homem das amarras que o degeneram como sujeito em trânsito para, endereçá-lo ao caminho instituído pela divindade que co-habita todo e qualquer vivente.

Neste prisma, a razão dos cinco livros que compõe o Pentateuco acaba por se espelhar profusa, mesmo às avessas, nesta "Obra de finado" (Assis, 1997, v. I, p. 513); que, em simultâneo, remonta àqueles como processo gerador de única finalidade: o mito fundante do sucesso humano, fusão de energias sempre opositivas. Em suma, a ironia se constrói pelo fato de que à figura de Deus remete-se à do narrador a partir das práticas que efetivam. Enquanto "Deus escreve certo por linhas tortas", o narrador machadiano induz ao correto pelo viés do torto; instituindo sobre si mesmo a razão da própria manifestação irônica; e, ao mesmo tempo, conferir ao sujeito-autor

Machado de Assis vazão à benevolência pedagógica a que se dispõe.

A potencialidade do exercício irônico assim determinado vem à luz. À guisa de amplitude exponencial que manifesta a retórica machadiana é conveniente ressaltar o registro tecido pelo sujeito-autor Machado de Assis, no prólogo à 3ª. edição:

> *Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava:* "As Memórias Póstumas de Brás Cubas *são um romance?" Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as* Viagens na minha terra. *Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Ao segundo, assim se explicou o finado:* (Assis, 1997, v. I, p. 512; grifo todo do autor).

No referido prólogo, Machado de Assis evidencia o estatuto que o narrador machadiano imprime ao plano do enunciado – ao passo que potencializa a obra como um todo – e informa ao interlocutor Macedo Soares, concedendo voz ao "finado[61]":

> [...] *assim se explicou o finado: "trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei uma forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo"* (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifo todo do autor).

E prossegue, retomando a voz:

61 O uso do termo "finado", em lugar de nominação normalmente esperada, induz ao pensamento de – pela articulação retórica – duplo estado irônico. Primeiro, por conceder voz e lugar de fala (num prólogo), a uma aparente personagem ficcional; e, segundo, por retirar a referida manifestação vocal do discurso denominado "Ao Leitor", instância onde quem se manifesta, se bem que também autodenominado Brás Cubas, não é o personagem que ocupa o espaço ficcional do romance; e, sim, um "Brás Cubas" homônimo, firmado pela materialização do Autor Implícito ali disposto.

> *Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros.* De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifo nosso).

O fato delineado revela, em aparente tom de confissão, o sentido estratégico que envolve o personagem Brás Cubas, por instá-lo no turbilhão das vicissitudes humanas e, ao mesmo tempo, por intermédio da instância narrativa homônima, situar-se em estado de consciência superativa, por meio de forças que engendram a vida no movimento que ela própria dinamiza: o fracasso e a redenção:

> *O que faz* o meu Brás Cubas um autor *particular é o que ele chama "rabugens de pessimismo"*. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, *um sentimento amargo e áspero*, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, *que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo* (Assis, 1997, v. I, p. 512, grifos nossos).

Há que se observar o jogo irônico que traveste este pequeno parágrafo de fechamento do referido prólogo, aliado a três rompantes. O primeiro se deve à expressão "o meu Brás Cubas um autor". Ora, Brás Cubas, na referida obra assume dupla função: (**1.**) a de personagem morto antes de iniciar a narrativa. E, somente porque morre, confere condições para que (**2.**) o narrador que lhe incide substância narre a própria história em 1ª. pessoa: a voz narrante se posiciona dentro da narrativa, como se estivesse fora dela; assim, obviamente, funciona/narra em tempo posterior, à trajetória de um personagem conclamado, pelo falecimento, no interior da trama. A especificidade estratégica em narrar de dentro como se o fizesse de fora lhe confere a certeza de onisciência, acrescida da qualidade

de – por estar na condição de "defunto autor" das memórias narradas no interior do evento narrativo – libertar-se das amarras e das convenções sociais às quais o personagem ficcionalmente vivenciara em vida, para criticar a si mesmo, e aos outros, com máxima intemperança. Estrategicamente, a morte do personagem indica o nascimento do narrador: "[...] não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, *para quem a campa foi outro berço*"[62] (Assis, 1997, v. I, p. 513, grifo nosso); sendo esta a dupla função antes referida. Assim funciona e narra a própria história, criando a ilusão de que morto estivesse: "defunto autor". Não está. Morto é o personagem. Da narrativa passa-se à obra. Do trabalho do narrador machadiano internalizado na narrativa passa-se à figura real do sujeito-autor Machado de Assis, que tem a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* trazida a público – em formato de livro, e em 1ª. edição – no ano de 1881; vez ter vindo a público, aos pedaços desde 1880, na Revista Brasileira (Assis, 1997, v. I, p. 512). Portanto, o autor do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* não é Brás Cubas, é sim, Machado de Assis; daí o teor crítico e risível que se acopla *incontinenti* entre a expressão titular[63] e a assinatura que firma a autoria do prólogo: "Machado de Assis" (Assis, 1997, v. I, p. 512).

O segundo rompante – "*Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça,* [...] *está longe de vir dos* ***seus*** *modelos"* (Assis, 1997, v. I,

62 Observa-se a dicotomia sutil que se encerra neste hemistíquio: "a campa foi outro berço". Ou seja, "campa" versus "berço"; ainda mais: não berço, mas "outro berço". Como "campa" refere-se especificamente ao lugar de sepultamento – cova, jazigo, tumba – referenda estado definitivo de morte. Nesse sentido, berço poderia estar sintonizado no mesmo paradigma. Entretanto, se trata de "outro berço". Assim, o termo "outro" induz a pensar em "diverso", "diferente"; e, neste caso, "diverso" conforma-se com "oposto": "berço" como lugar de nascimento, de origem natural: morre o personagem Brás Cubas, nasce o narrador Brás Cubas. Por mais uma vez, o direito pelo viés do torto.

63 Também não perder de vista que todo desdobramento vem a propósito de questão ainda proferida pelo historiador Capistrano de Abreu a respeito daquela coisa estranha que, já em terceira edição, viera a público seguida de nota – dita assim de soslaio e "quase-inocente" – que "*recordava amigamente As Viagens a minha terra*", do romântico Garret.

grifo nosso) – só faz confirmar as reverberações do primeiro, vez que o jogo de ambiguidades aqui é maximizado. Observa-se a expressão "*seus modelos*". Duas são as recorrências que possibilita: uma interna e outra externa. A interna referenda as figuras personificadas na composição; a externa, relativa aos pares que talvez lhes tenham servido de molde. O pronome possessivo "*seus*", no tocante às figuras personificadas, sugere se dirigir diretamente ao "*meu Brás Cubas um autor*" que abre o parágrafo. Entretanto, como visto, remete à figura do narrador Brás Cubas, incumbido de narrar as "próprias" memórias. Mas também, pela opção retórica demarcada por narração em 1ª. pessoa, volta-se sobre a figura do personagem Brás Cubas. Deste modo, a qual dessas duas instâncias o possessivo se refere? Talvez, a resposta esteja encoberta pela associação de duas outras breves informações na competência textual: "*rabugens de pessimismo*" e "*modelos*". Entre elas, uma citação em aposto: "*por mais risonho que pareça*". Ora, os destaques parecem estabelecer uma conjuntura de oposição em que, de um lado se dispõe status aparentemente disfórico ("*rabugens de pessimismo*"); e de outro, aparentemente eufórico ("*modelos*"), mediados por dada intermediação de natureza duvidosa ("*por mais risonho que pareça*"). Como a primeira instância remete direto ao "*autor particular é o que* ***ele*** *chama*" (grifo nosso), então, naturalmente se associa à figura eufórica do narrador Brás Cubas e, diametralmente, ao estatuto disfórico, pela banalidade : "Não alcancei a *celebridade* do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, *coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto"* (Assis, 1997, v. I, p. 639, grifos nossos), ao personagem Brás Cubas; cujo modelo é, subliminar e veementemente, criticado ("*rabugens de pessimismo*") pelo narrador que lhe confere substância. Em suma, o modelo do personagem é espezinhado pela retórica do narrador, liberto com a morte do personagem que ora se faz presente.

Por devida vez, o pronome possessivo "*seus*", no tocante aos pares que talvez lhes tenham servido de molde – para manter a escrita – apenas amplia o estatuto crítico. Deste modo, ironiza ainda mais ao lançar mirada crítica sobre outros tipos de modelos, de natureza específica e coletiva. Qual sejam, sobre as "escolas" que, por um lado, representam a realidade pelo veio da idealização (Romantismo, por isso mesmo, afastando-se dela; e, por outro lado, que esteticamente se propõem a representá-la, segundo valores meramente miméticos (Realismo), perdendo-se em convencionalismos transitórios. Então registra: "É *taça que pode ter lavores de igual escola*"; no entanto, "*leva outro vinho*". Quem sabe daí, o sentido de perdição manifestado pelo historiador: "*Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance?*" (Assis, 1997, v. I, p. 5; grifo todo do autor). E o terceiro rompante: "Não digo mais *para não entrar na crítica de um defunto*" (grifo nosso), (e não de um "autor defunto"). Dispositivo similar poderia orientar o raciocínio: a que "*defunto*" se refere?

Ao retomar o percurso, o narrador ainda se vale do procedimento de inversão ao abrir e fechar a história que narra. No Capítulo Primeiro intitula "Óbito do Autor"; o qual antecipa e lança mirada sobre o último: "Capítulo CLX / Das Negativas":

> Somadas umas cousas *(sic)* e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao *chegar a este outro lado do mistério*, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura *o legado da nossa miséria*" (Assis, 1997, v. I, p. 639, grifos nossos).

Desta maneira termina a narração e, consequentemente, fecha-se a obra. Ou abre-se a obra? Ou mantém-se a obra? Em verdade, muito tem a refletir sobre tais possibilidades discursivas. Em primeiro lugar observa-se a diferença de grafia entre "Capítulo Primeiro" e "Capítulo CLX"; alternância deflagrada desde o "Capítulo II". A pergunta a se aventar seria de causalidade. Ao tomar curso a partir da edição aqui utilizada, poder-se-ia supor mero partido editorial, aliás o mesmo em relação a todos os títulos de romances incluídos nesta *Obra Completa*, excluindo *Memorial de Aires*, disposto em formato de diário e não por capítulos. Assim, no caso, seria mera formalidade. E isso, de certo modo, não resolveria a possível questão. Está-se diante do qualificativo inovador de uma "obra difusa" (Assis, 1997, v. I, p. 513); e, a partir dele, toda reverberação efetivada. Ainda outra sorte de possibilidade, para além da citada, toma vulto. Trata-se do nascimento, ou melhor dizendo, da origem de um novo e inusitado processo de endereçamento sígnico, envolvendo – num mesmo novelo – circunstâncias definitivas de vida e morte. Pode-se dizer, como já desenvolvido, o nascimento do narrador e a morte do personagem. Princípio e fim oroboricamente eternizado.

Este ponto, e nesta perspectiva, traz à lume outro discurso, aliás, desde o início suspenso sobre a conformação da história: Moisés, o Pentateuco, a *Gênese*. A origem, o fundamento. No caos, a ordem do cosmo. Em consequência direta, retoma-se ainda outra relação intertextual, agora com o Novo Testamento. Exato o primeiro capítulo do Evangelho de João que, por devida vez, retoma a criação do mundo, motivo de abertura do primeiro livro do Pentateuco. Daquele observa-se:

> No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens (BÍBLIA, João 1:1-4).

Pela tradução do grego Koiné, escritura original, para o português, tem-se: "No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com (em direção a) (o) Deus, e Deus era a palavra". Deste modo, analogamente, a escritura das *Memórias*, de início vem demarcada pela palavra: Capítulo "**Primeiro**"; ao passo que os demais – do II ao CLX – inscritos sob a égide de algarismos romanos; talvez, simbolicamente ascendendo luz sobre o rumo que a *ordem* Católica Apostólica Romana impingiu aos ditames divinos, após a vinda do Messias. Ironicamente, a ordem representativa da divindade no caos humano, bem representado pela passagem constante no capítulo de fecho:

> O principal deles foi a invenção do *emplasto Brás Cubas* (grifo do autor), que morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei. ***Divino*** *emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta* ***inspiração do Céu****. O caso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos* (Assis, 1997, v. I, p. 639, grifos nossos).

A esta disposição liga-se o pronunciamento "[...] chegar a este outro lado do mistério [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 639). Novamente o recurso irônico, agora pela vacuidade da informação. De que "outro lado" e sobre qual "mistério" vocaliza? E ainda mais, "chegar a este outro lado do mistério" (grifo nosso). O fato se indetermina, pois toda força semântica do período assenta-se exatamente sobre a palavra "mistério", e culmina por englobar todas as possíveis reverberações: o mistério da vida, o mistério da morte, o mistério da escritura, o mistério da autoria, o mistério da escrita, o mistério da narração, o mistério do universo narrado, o mistério de um lado, o mistério do "outro lado" etc. Enfim, a própria materialização transitiva do mistério que vai de si (representação da carne) para si

mesmo (apresentação do Verbo).

Ainda tendo em mira a citação do último parágrafo, encerra a narrativa: "[...] achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria" (Assis, 1997, v. I, p. 639, grifo nosso). Pondera-se: se por um lado, o capítulo inicial equaliza o princípio ('Primeiro") a um possível fim ("Óbito do Autor"); por tratar da morte do personagem — a quem ambiguamente denomina de "Autor" –, dinamiza, na representação, o princípio a partir do fim; por outro lado, o primeiro grifo ("achei-me") também vem ao encontro do prisma aqui objetivado. Pelo procedimento da inversão, a última negativa do capítulo de "Negativas" afirma, em consequência, a própria vida; visto constituir-se em negativa da negativa. Assim, apesar da morte, o personagem encontra-se com "um pequeno saldo" e, deste lugar, profere crítica à própria trajetória, embalando-se na roda dinâmica da existência. O fato se consuma e se confirma pelo uso do possessivo "nossa" ("nossa" de quem? Mais uma vez vem à tona) "miséria". O endosso e incremento ainda vem anteposto por um pequeno e breve sinal que, se não atento, pode-se nem repará-lo. Trata-se do travessão que inicia a aparente última negação do capítulo e da narrativa: "– Não tive filhos". Quem relata a própria história é o narrador. Ora, em todos os discursos diretos, o narrador sai de cena e passa a palavra para que o personagem assuma o discurso; e, por si, diretamente profira a devida informação. Nesse caso em que a narração é em primeira pessoa, o mesmo acontece; isto é, o narrador, do respectivo nível (o da enunciação) passa a palavra ao personagem, ele mesmo, mas em outro nível narrativo (o do enunciado); e, neste, o personagem encontra-se morto. Aí o estatuto da controvérsia: a ironia discursiva materializada pela dicotomia entre o sinal de travessão que orienta a ocorrência de um discurso direto, de fala presente, frente à impossibilidade dela, pela ausência

do falante. E ainda mais, em discurso avaliativo: "– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (Assis, 1997, v. I, p. 639). Aliado ao fato de o personagem não ter deixado filhos, a mensagem do referido enunciado se abre à suspeição, vez que pelo indeterminado na aparente determinação, deixa herdeiros: a própria raça humana. Esta sim, gera e gere filhos, cabendo a ela continuar gerando; e, pela negativa da negativa, afirmar a vida, e o esforço em lapidá-la.

Portanto, paralelo e em simultâneo – por assim dizer – diverso ao senso comum no tocante ao posicionamento crítico sobre o sujeito-autor Machado de Assis, sintetizado aos moldes de Coutinho (1997, v. I, p. 41, grifos nossos), vale refrisar:

> Para Machado, o mundo era mau, o mau predominando sobre o bem, a dor sobre o prazer, a dor sendo a única realidade, pois da sua cessação é que decorre o prazer. O mundo era obra de uma natureza indiferente ao bem e ao mal moral, antes má do que boa, mãe e inimiga, essencialmente egoísta nos seus motivos. Misérias e dores, maldades e sofrimentos constituíam a essência da vida, *para Machado de Assis, que não enxergava, por incapacidade espiritual e por tenebrosos ressentimentos íntimos*, não conseguia enxergar o que a vida apresenta, por momentos, de grandeza. Tal niilismo moral foi muito bem traduzido na desoladora confissão do *Brás Cubas* (grifo do autor): "Não tive filhos, não deixei a outrem o legado da nossa miséria".

Constata-se que o crítico associa diretamente a fala interiorizada à narrativa, à realidade exterior do sujeito Machado de Assis, que – por coincidência – também não tivera filhos. E todo teor pessimista, advindo da mesma personalidade vivencial. Se assim o fosse, o que se tem nas obras, evidenciaria nada além de mera

tradução niilista da exterioridade julgada como verdade tida como real para a interioridade ficcional; posição que tanto negaria outros pronunciamentos do próprio crítico[64] quanto à certeza de Machado de Assis em buscar a "Verdade Estética"[65] e dispô-la à condição humana. O fato se confirmar pois, Coutinho, por suprimi-lo, não dá a devida atenção ao sinal de travessão que antecede a fala, em discurso direto, do personagem: "Tal niilismo moral foi muito bem traduzido na desoladora confissão do *Brás Cubas:* "Não tive filhos, não [...]". Todavia, aí está a obra deixada como herança perene: providencial legado não a um ou alguns filhos; mas — via benevolente exercício pedagógico de formação leitora — à humanidade.

Memórias da quase ruína

Como frisado, o trabalho que o narrador machadiano imprime à narrativa sugere, por inversão, leitura aproximativa ao início do livro I do Pentateuco: o *Gênesis*.

A relação intertextual ilumina-se, pois, o tecido bíblico registra a descrição da origem, no que nela há de labor divino, ao conferir às coisas sentido e estatuto vivente e natural. Trata-se de deflagrar o resultado do esforço benevolente de Deus ou empreendimento de energia despendida em exercício para que o sentido passasse a valer na ação criativa. Concebe Deus o céu e a terra e tudo o que neles se contém; estende-se para a criação dos seres viventes, onde confere origem – pelo "sopro divino" – à criatura: imagem e semelhança do Criador. Na sequência, cria as delícias da perfeição em pasto

64 Ao acaso, entre tantos: "Machado não possuía a mentalidade de um realista típico. Seu conceito da arte fazia-o antes por transfigurador da realidade do que um copista da vida" (Coutinho, 1997, v. I, p. 31).

65 "Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, e assim não sacrificaremos a verdade estética" (Coutinho, 1997, v. I, p. 32).

agradável e ameno – "jardins do Éden" –, e culmina com a concepção da mulher, a partir das costelas do homem-primeiro. Assim, edifica os primórdios na Criação e o faz evidenciando júbilo em/por tudo que cria, pois a cada produto concebido explicita o registro benfazejo das respectivas atitudes e movimentos: tudo o que Deus cria é "bom" (*Gn*1 e 2); sendo, portanto, o "mal", fruto da autossuficiência dos homens (*Gn*3).

Por devido turno, em "Óbito do Autor", o narrador apresenta o personagem (ele mesmo) naquilo que é – representação da substância humana – fruto da criação. Portanto, representante da criatura em trânsito, instância vivencial miticamente solapada ao estágio de pós "queda do homem":

> Depois Javé Deus disse: "O homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal. Que ele, agora, não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma, e viva para sempre". Então, Javé Deus expulsou o homem do Jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado (*Gn* 3, 22-23, 17).

No âmbito da narrativa, o personagem Brás Cubas vem disposto segundo segmento princípio/morte – invertidos – como ponto de partida ou de regresso à espera de prometido "Jardim":

> E foi assim que cheguei à cláusula de meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego como quem se retira tarde do espetáculo (Assis, 1997, v. I, p. 514, grifo do autor).

sem antes, ironicamente, narrar passagem sobre o inestimável reconhecimento do valor daquele (personagem Brás Cubas), prestado por outro ("um daqueles fiéis da última hora"):

> Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia *(sic)* no discurso que proferiu à beira de minha cova: "– Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado" (Assis, 1997, v. I, p. 513-514).

A ação enunciativa registra o sucesso e acerca-se de jogo retórico que elucida a própria degradada condição; quer dizer, a voz enunciativa constitui-se conscientemente edificada, vez que deixa o lado material da representação da vida (estatuto do personagem) e se posta em estado do que é – de enunciação –, cujo lugar de fala lhe possibilita ampliar o grau de onisciência sobre os fatos e as coisas ocorrentes; condicionante este que seria impossível abranger pelo personagem Brás Cubas. Assim se manifesta pois, como visto, o narrador narra de dentro da história como se de fora a narrasse; exatamente porque o faz de um nível supra-real, vez que assume a função dentro da narrativa de um "defunto autor" das memórias que narra. Trata-se de recurso retórico de fina e astuta elaboração estratégica pois, mesmo narrando de dentro da história, viabiliza-se um saber onisciente modulado por espírito paralépsico; ou seja, informar para além do que o código vigente lhe permitiria.

Deste modo, o discurso avaliativo que introduz a fala do interlocutor se concretiza por sugestividade transgressiva no sentido de quase-encobrir – e por isso, ironicamente, já antecipar – a real urdidura de fomento que a estratégia em passar a voz ao personagem

discursante, "um daqueles fiéis da última hora", disponibiliza. Este, então, em discurso direto, profere o desejado e ludibrioso "discurso" sem que antes – pela recorrência das repetições "chovia" / "uma chuvinha"; "triste e constante" / "tão constante e tão triste", seguido de "um daqueles fiéis da última hora" e "engenhosa idéia" *(sic)* – o narrador antecipe o teor adulante e falseador que o proferimento tentará esconder. Com isso, pela atividade retórica, benevolentemente lança luz sobre a mediocridade humana. Assim, do lugar onde se coloca, nada lhe escapa. Tal funcionamento estratégico edifica condição para revelar ao narratário – por dispositivo já delineado – e ao leitor que nele se reconhece, as reais intenções que, tanto a si (enquanto personagem) quanto aos demais personagens, lacrar-se-iam encerradas no mais profundo encobrimento. Portanto, no âmbito do enunciado, a fala inflamada e incontida nos sentimentos, em aparência soa como verdadeira e sincera; ao passo que no "aqui/agora" da narração desmascara-se por completo e revela-se como exercício do tolo humano. A confirmação vem logo na sequência proferida em discurso indireto (note-se a ausência de travessão): "Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei" (Assis, 1997, v. I, p. 514).

Observa-se que, embora a nulidade vivencial do personagem, uma expectativa ascenderia luz de produtividade: "[...] a invenção do *Emplasto Brás Cubas*" (Assis, 1997, v. I. p. 639, grifo do autor); que também não se concretiza. No entanto, o conveniente é observar como o narrador Brás Cubas referenda a iniciativa, o modo e a finalidade "inventada" pelo personagem Brás Cubas:

> Essa idéia *(sic)* era nada menos que a invenção de um *medicamento sublime*, um emplastro (sic) anti-hipocondríaco, *destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade*. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado,

> *verdadeiramente cristão*. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo, o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas* (grifo do autor). Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me argúam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia *(sic)* trazia duas faces[66], como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – o amor da glória (Assis, 1997, v. I, p. 515, grifo nosso).

Se no texto bíblico o esforço benevolente de Deus ocorre e concebe, em simultâneo, o bem e o bom; no romance, por um lado, o narrador aparentemente opera pela subversão do primeiro e escancara a real tonalidade do crente exercício humano: a bajulação, o interesse egoísta, a mesquinharia. Enfim, repercute a miséria da humanidade. Por outro lado, por inversão irônica apontada diretamente para a recepção, abre campo para exato o contrário: ao alertar sobre a miséria humana, adverte – benevolentemente – sobre a possibilidade de superá-la.

Ainda no tocante à subversão pelo inverso, pode-se considerar a distância entre o trabalho de Deus na concepção da vida, apenas descansando após cumprido o empenho, e a confissão de usura do

66 De certo modo, diverso do que geralmente se constata, neste caso o que vem primeiro sugerido no romance ganha desenvoltura no conto. Trata-se da publicação da narrativa curta "O espelho" constante de *Papéis avulsos* (1882), publicado um ano após a vinda das *Memórias*. Aqui, apenas aventado; lá desenvolvido à amplitude.

personagem relatado pelo narrador, ao cabo do trabalho discursivo, corroborando à inobservância intertextual do prognóstico: "*No suor do teu rosto comerás o teu pão*, até que voltes ao solo, pois da terra foste formado; porque tu és pó e ao pó da terra retornarás" (*Gn* 3:19, grifo nosso):

> Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa [...]. A verdade é que [...] *coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto* (Assis, 1997, v. I, p. 639, grifo nosso).

No discurso bíblico, findo o primeiro dia, tinha Deus criado "os céus e a terra" e "trevas cobriam o abismo [...]. Deus disse: 'Que exista a luz!' E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. E Deus separou a luz das trevas". Desse modo, como registra o mito da criação cristã, antes do primo instante havia apenas "abismo" e "trevas", razão pela qual Deus impôs a si a carência de criar algo diverso: a Luz. Oposta às trevas – embora não as eliminem – as limitam. Assim, "à luz Deus chamou 'dia' e às trevas chamou 'noite'". Por isso, talvez, julgou-a – por vez primeira – "boa", consagrando-se neste ato inicial a dicotomia entre oposições e, por consequência direta, instaurando a relação qualitativa entre bem e mal.

Por intermédio da geração de luz possibilita-se o alvorecer. Em consequência, na sucessão dos dias, a vida é gerada de acordo com o trabalho do Criador, sempre com o mesmo manifesto qualitativo de satisfação divina. Ilumina os dias e trabalha incessantemente durante seis deles. Após tudo bem criado, no sétimo, Ele "descansou de todo o seu trabalho. Deus então abençoou e santificou o sétimo dia, porque foi nesse dia que Deus descansou de todo o seu trabalho como criador".

O sentido da referida prática também toma vulto, em paralelo,

no "Capítulo III / Genealogia", das *Memórias*. O ponto de tangência evidencia-se desde os títulos: de um lado, o *Gênesis*; de outro, "Genealogia". Inversamente ao labor de origem narrado no *Gênesis*, depara-se em "Genealogia" com um tom de linguagem que beira ao descaso, a certa displicência em situar – por irônica delimitação – procedência desvirtuada. A despeito de registrar como fundador da família "um certo Damião[67] Cubas" ("[...] tanoeiro de ofício [...]") (Assis, 1997, v. I, p. 515)] que constrói – por trabalho e esforço próprio a fortuna familiar e a repassa ao filho licenciado em Coimbra – é a este usufruidor do empenho paterno que o personagem Brás, verdadeiramente, devota a origem torpe da estirpe dos Cubas:

> O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que *floresceu* na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. *Mas não, fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho,* o licenciado Luís Cubas. *Neste rapaz,* ***é que verdadeiramente começa a série de meus avós*** *– dos avós que a minha família sempre confessou – porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mal tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha* (Assis, 1997, v. I, p. 515, grifos nossos).

Vários são os recursos retóricos determinantes para garantir a natureza desvairada das origens familiares. O mais evidente, como apontado, é um certo ar blasé, de desleixo em relação aos fatos.

67 Remete a domador, àquele que não se contenta com a própria condição, que não cede a pressão ao divisar a concretude das próprias metas

O tom vocalizado soa com natural normalidade para destacar situações e caráteres opostos.

Conveniente destacar que o jogo de nominações não parece aleatório. O primeiro aludido é Damião. Embora desconsiderado – na condição de criatura – estabelece estreita relação com o trabalho e o esforço do Criador, pois: além de tanoeiro, "[...] fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto [...]". Além disso, a referida denominação remete à benevolente personalidade médica do século III d.C. (os irmãos Actio e Passio, respectivamente Cosme e Damião) de natureza e caráter anárgiro[68]. Pelo inverso, a especificada referência talvez implique – sugestiva e diretamente – no jogo de interesses que ambienta a luzidia, porém dissimulada ideia do personagem Brás Cubas: a atitude "cristã" em conceber um medicamento capaz de amenizar os padecimentos humanos. Por outro lado, a nominação considerada tanto pelo personagem quanto pelos antepassados mais recentes é o que encarna personalidade mais duvidosa: "[...] o licenciado Luís Cubas". Assim, notabiliza circunstância de origem privilegiada:

> Neste rapaz, é que verdadeiramente começa a série de meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou – porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mal tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha (Assis, 1997, v. I, p. 515).

68 Termo de origem grega derivado de ana – "desprovido de", "que não recebe" ou "não aceita" – e *argiros* (*argentum*): "prata". Assim abarca curandeiros e médicos cristãos que atendiam pacientes sem nada cobrarem.

Acresce-se ainda que a citação ao denominativo Conde da Cunha[69] espelha mesma sina que embalam os espíritos do antepassado-parente Luís Cubas e do próprio personagem Brás Cubas, como meros usufruidores de esforços alheios. Além disso, o termo "Luís" ainda remete à realeza francesa e causa impacto de maior cintilância do que o do genitor "Damião"; aproximando-se, aos moldes de trocadilho, do vocábulo "Luz" e, distorcidamente, volver à origem divina da Criação (*Gênesis*).

Em continuidade ao ajuste genealógico, salta e volta-se à figura do pai. Primeiro, apresenta-o de alma inventiva; entretanto, revela:

> [...] notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele *meu famoso homônimo, o Capitão-mor*, Brás Cubas, que fundou a vila de S. Vicente [...] e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. *Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor*, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas (Assis, 1997, v. I, p. 516, grifos nossos).

Dois destaques, ao que parece, merecem atenção nesta passagem. Ambos de natureza retórica. O primeiro registra-se pelo uso recorrente de vírgulas a fim de, por meio delas, elevar e lançar maior importância e visibilidade aos elementos que envolvem – "[...] **meu famoso** homônimo, **o Capitão-mor, Brás Cubas**, que [...]" (grifos nossos). O segundo conota a diferença de registro entre o uso anterior da titulação e o seguinte – "capitão-mor" – (com letra

69 D. António Álvares da Cunha – 9º. vice-rei do Brasil (1763-1767) recebe o título nobiliárquico de D. José I, rei de Portugal, *como forma de recompensa prestados por um tio, Luís da Cunha, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra*. O acesso desta informação dispara-se irônica, por mais uma vez o espírito crítico do sujeito-escritor/autor Machado de Assis interferir no processo por intermédio da figura discursiva do Autor Implícito (grifo nosso).

"c" em minúsculo), em virtude da disposição disfórica imposta pela família da referida personalidade. Provindo daí a falseada qualidade inventiva do pai. Aliás, à despeito da genealogia, o narrador omite-lhe o nome, revelando apenas a inclinação. Deste modo, o percurso genealógico que edifica também constrói – em similar – a memória degradada da transmissão e herança como legados compulsórios da condição humana. Consagra-se, portanto, a negação como riso trágico: a ruína, o mal, opondo-se à satisfação consumada pelo trabalho edificante e criador de Deus: o bem.

Assim, os pontos se entrecruzam: a perda dos prazeres do Éden na repercussão revisitada das *Memórias*, não apenas as do personagem Brás Cubas, mas as do próprio homem, mais aparentado ao fracasso adâmico que propriamente à filiação ao Pai Celestial.

Entanto, ao incorporar a vestimenta consciente da resignação e, talvez, da auto-piedade, o discurso empreendido pelo narrador machadiano inscrito nas *Memórias* deixa impresso, além do fato de desencobrir a dinâmica que dirige o homem na construção do caminho que traça e desempenha, a possibilidade sempre presente de reconhecimento e, pelo avesso, disparar o gatilho subliminar da conversão.

Movências: o olhar casmurro da ironia

Quem acreditaria que um espaço tão
reduzido seria capaz de absorver as
imagens do universo?
Da Vinci

De olhar ao olhar

Diante dos olhos, inicialmente ao prazer, o livro ali sobreposto à cabeceira. Como se diz, um regimento de fatos tecidos à luz da própria vivência, ecoando uma história que ultrapassa a mera representação sintomática de conviventes convencionais instituídos: *D. Casmurro* (1899). O exercício de traumática certeza de que as palavras dizem muito além do que simplesmente apontam. O leitor – talvez – por espelho. O drama de si mesmo.

Olha-se para estas páginas como quem olha remotas fotografias. Ali estão elas – aparentemente – congeladas, pois registram um momento instantâneo que culmina por extrapolar toda gradação de tempo; vez que, nele, as imagens se perpetuam em duração.

Na voracidade da atitude, duas são as projeções de olhares a se entretecerem em conjuntura complementar: a do espectador – que, em si, já traz a incidência da recepção; em princípio ativador do movimento –, e a da coisa espectada, embora a aparente passividade que lhe encarna a forma. Sob o olhar de Chauí (1988, p. 34), registra-se:

> [...] os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica.

> A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo.

O olhar do espectador/expectador que observa recebe das coisas a impressão de outro, que o conduz – por um lado – à expectativa do próprio universo interior e, nele, através delas, a possibilidade de dada tessitura de auto-reconhecimento. As páginas, uma-a-uma, constroem-lhe um panorama desde o provável à matéria da própria natureza. Experimenta a segmentação continuada de tempo-sem-tempo que, paralelamente ao outro, o da imagem capturada, o traz ao presente e ao passado de si mesmo; esferas confluentes de condicionantes humanos: anseios e paixões. Por outro lado, este olhar também o remete ao encontro do próprio universo das coisas, experiências concluídas e pulsações concretizadas. O atrair-se/arremessar-se ao fundo delas possibilita-o compor e decompor-lhes o tempo de atuação – a vivência passada, a exposição a determinada pose, quer consciente ou não – e construir(-se)-lhes uma possível semiologia a partir da irreverência dos discursos interiores, que a ambos os olhares transitam capturar. Deste modo, os fatos do olhar se permitem encontrar com os fatos oriundos das coisas, por ali impregnados. E tudo se realiza: amálgama em jogo caleidoscópico.

O mesmo sugere ocorrer com o olhar obtuso e penetrante que – a ele, de fora – as coisas, de dentro, projetam. A substância do olhar só se qualifica por mirar e saber-se mirado numa transposição de mundos, conceitos e realidades entrecruzadas. Assim pensa, porque – simbioticamente – as coisas pensam a ele. O envolvimento é viral. Aos poucos, o espectador já não mais imagina e/ou idealiza: vive; por elas tomarem forma e se constituírem em sentido e substância das próprias sensações. Então, de modo natural e direto, propiciam-

lhe olhar-se inquisitivamente mediante aos rumores e rotundas das próprias pulsões.

Conforme o exposto, ver constitui-se na essência do olhar, na medida em que é tanto olhar para ter conhecimento quanto para pensar o conhecimento. Nestes termos, o envolvimento do "ver" com o "conhecer" é prática inviolável. No exercício de olhá-las, pensa, no pensamento delas, por elas e por si próprio, vez que – o ato de olhar – se reveste de elaboração/re-elaboração de dada expectativa materializada por receber, nele, o pensamento oriundo do "outro". Ofícios de buscas e capturas. Isso sugere advir, pois, no ato do ver se ativam qualidades e faculdades outras que subjazem à matéria observada. Aguçam-se inúmeros terminais sensíveis que intensificam a matéria mirada, conferindo-lhe dado estatuto de relevância maior, que propriamente a supera. Essa maior relevância, consciente ou inconsciente na captura, manifesta-se pelo exponencial interno que sustém – como fundo vital anímico – a expressão que dele emerge e, a depender do grau de penetração "visual" do espectador, dispõe-se sempre à captura; por já tê-lo capturado.

As projeções resultantes estimulam vivências que provêm do passado e repercutem no espectador do passado para o presente: ver desbrava horizontes. Projeta auspícios proféticos pois permite um pensar projetado – o futuro. Eis, então, as imagens; em si mesmas incontidas. E os olhares de um tempo – em simultâneo – real e proto-imaginário. O nível de implicação deste jogo de expectativas e concretizações, como sugerido, é função direta do grau de envolvimento do sujeito espectador com a matéria observada. Neste sentido, o que vale é o espírito espectral de significância que varre cada mirada; o corpo, a alma delas contida na alma do espectador.

No ato de recepção, farpas de luminosidades de 1001 outros-olhos da coisa observada faíscam-lhe à visão. O receptor vê-se obrigado a uma tomada de posicionamento frente à matéria vista.

Este é o primeiro passo ativo ao aliar o ver ao conhecimento: a atenção. Fixa-se, assim, a mirada. O olhar se intensifica em si pela intensificação exponencial da matéria; e, ao ver, atentamente, dispara-se ao percurso de desvendamento sígnico entrelinhas e universos cooptados. Este movimento enceta dinamismo extensivo ao processo – o da percepção.

Os olhos se constituem na face aparente do conhecimento, portas e janelas para o exterior/interior das coisas e – orgânica e metonimicamente – de si mesmo. Da Vinci (*apud* Chauí, 1988, p. 34), mencionara: "quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?" . De fato, seria de muito alarme se o olho fosse mesmo a razão única e fim do processo. Mas, como visto, a ele cabe a importância do meio pelo qual as coisas veiculam. Deste modo, atenção e percepção comportam-se segundo específicas condições. Constituem-se em duas instâncias variáveis; espectros oriundos do jogo intencional que, em trânsito, as precede. Tal circunstância se possibilita, pois o olhar tem – por natureza – linguagem própria. Em si, linguagem do silêncio que, à propósito do ver, explode em variáveis e eloquentes significações.

Scciaca (1967, p. 34) registra que "o silêncio é incomodo, inquietante, sentença que é trazida pela mão inefável da consciência e nos resume numa só palavra, a mesma do silêncio prenhe de toda a vida". Entretanto, no ofício do ver, todo olhar tem algo de incompleto, de fragmentário, de escapável, de paradoxal. O jato projeta-se; pois, em primeira instância, trata-se sempre de ato contínuo de busca-captura/captura-busca; pensamento que estabelece íntima repercussão e proximidade com, ao acaso, tecido de o heterônimo Caeiro (1993, p. 75):

> Não basta abrir a janela
> para ver os campos e o rio.
> Não é bastante não ser cego

Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores – há idéias *(sic)* apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
e um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
que nunca é o que se vê quando se abre a janela .

Questões como "olhar o quê?", "olhar como?", "olhar por quê?", trazem como resposta uma certa situação de relatividade, justamente aquela em que o espectador se encontra diante das coisas e de si mesmo. Aos poucos, aos fragmentos, o silêncio revelador de janelas entreabertas. O olhar para as coisas, mais do que o assédio incondicional a um possível objeto, parece se preocupar, em origem, consigo mesmo e com o próprio estado do destinar-se, pois todo o ato de olhar é de natureza reversa; e, por essa natureza, paradoxal. O que deveria destinar – a projeção para fora em busca do outro –, ironicamente, mesmo atingindo ao objeto focado, reverte-se na própria cobrança do olhar da coisa sobre si; e, ao auto-compenetrarem atenção e percepção, rompe-se a potência de integralidade em face a si e ao outro. Assim, se fragmenta e se conforma incompleto. Contudo, à disposição de fomentar, pela experiência incontida e continente de si, varia conhecimentos: outras "janelas" e "campos".

O ato de olhar também se relativiza pois é atividade movente, passagem pela qual a coisa reverbera. Bosi (2007, p. 65) menciona que "o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ato de 'intencionalidade', um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos". Se consciente, direcionado. Se inconsciente, movido por algum elemento outro que – de alguma maneira – desperta ânsia, mesmo que ingênua, no espectador. Infere-se que a linguagem do olhar se concretiza se outra linguagem a motivar. Antes da concretude do olhar, a motivação já o consolidou em fração de tempo/espaço imperceptíveis. Aí o projeto, o método,

agora especificado. Nesse sentido, pode-se pensar que – de um modo ou de outro – o ato mecânico do olhar ocorre por um princípio inteligente. Cada fração de tempo ao longo do espaço já se viu percorrido pela potência de um pensar, de um calcular, de um possível conceber, mesmo que insondável e, reciprocamente, distendido.

Toda projeção visual materializa a complexidade nela incutida. Ainda mais nos casos onde se procura ocultar meneios entre inusitados e/ou dissimulados; para, nessa conjuntura, abrirem-se à camuflagem (entre elas, construções antifrásicas) e ao desvario aparente e meticulosamente calculado (ironia).

Chauí (1988, p. 42) assinala ainda que "os olhos estão no limite entre a materialidade e a espiritualidade. São enigmática materialidade espiritualizada". Pois bem, pode-se dizer que, nesse entremeio, a matéria macula o espírito. E o torna naturalmente fragmentário e incompleto. No entanto, irônica e paradoxalmente, algo enigmático nele permanece. Estopim que se projeta para o tempo-sem-tempo, para uma razão de ser que lhe ultrapassa a materialidade. Dois determinantes em que a vitalidade do segundo intensifica vida e movimento ao primeiro. O ver, *incontinenti,* constitui-se mesmo na estrutura paradigmática deste entrelaçamento. Embora sujeito ao corpo, possui algo de não-corpo que tende a endereçá-lo, talvez, ao conhecimento essencial.

A possibilidade crítica do olhar: ironias em trânsito

Machado de Assis publica *D. Casmurro* em 1899. Sobre o livro, profere Barreto (1997, v. I, p. 111):

> A partir de 1899, o escritor atinge o apogeu. Ainda hoje *Dom Casmurro* é o mais lido e o mais célebre

> de seus livros. É de fato aquele em que a sua medida chegou a um ajustamento perfeito.

Observada à certa perspectiva, sugere-se — à primeira vista — que *D. Casmurro* compõe, juntamente com *Madame Bovary* (1856) e *O primo Basílio* (1878), um triângulo bem ao gosto do período. Do ponto de vista do enunciado, muito pouco se diferem. Tempos, lugares, circunstâncias, embora distintas, repercutem o similar desdobramento temático: jogos de aliciamentos amorosos, culminando em estatuto de traição. Nada diverso a se esperar de produções que, a partir desta temática, visam a representar vicissitudes de um período em que o manifesto artístico tem por princípio reproduzir a realidade como ela se verifica nas tessituras socioculturais. Deste modo, são romances urbanos que repercutem anseios e relações interpessoais calcadas em convencionalidades normativas vigentes à época. Nesses termos, mais se aproximam os romances de Flaubert e Queiroz. Contudo, o elemento que distancia sobremaneira as três obras apresenta-se nas lides enunciativas. Flaubert delimita as normas que postulam o regimento realista. Além disso, apresenta um narrador que inova nos efeitos da utilização retórica do discurso indireto livre a fim de capturar e, ao mesmo tempo, vincular a intimidade do personagem à tutela do narrador. Eça, abusando de descrições de paisagens tópicas e pessoais, instaura um narrador que – de maneira tradicional aos preceitos flaubertianos – revela com apatia os desdobramentos enuncivos, mantendo-se fiel aos padrões pré-estabelecidos. Neste segmento textual, o funcionamento do narrador machadiano destoa diametralmente do par. Portanto, assume, por assim dizer, o vértice geométrico da figura, vez que o dispositivo retórico empreendido rompe com a normatização do movimento; expande-lhe o princípio de *mimese*; transborda e evidencia atitude impar dentro do próprio movimento. Registra Coutinho (1997, v. I, p. 24, adendo nosso):

> (Machado de Assis) Não se tendo limitado aos cânones de nenhuma escola, sabendo-se ao invés beneficiar-se das contribuições válidas que podiam oferecer-lhe [...]. Sua mestria técnica, sua consciência artesanal, levaram-no a buscar o novo, e a criar por sua vez uma tradição, uma forma diferente.

Este fato se materializa, no caso em específico, por intermédio da construção discursiva da referida obra. Enquanto os narradores de *Bovary* e *Basílio* limitam-se a reproduzir a realidade exterior, valendo-se do que se entende por narração clássica em 3ª. pessoa – voz em tempo posterior ao tempo de ocorrência da história; voz emitida de ponto externo aos desdobramentos enuncivos e, portanto, sem pessoalidade dentro da narrativa, modulações que lhes conferem pleno saber oriundo da onisciência que o conjunto de tais recursos especifica –, o narrador machadiano opta por estabelecer estratégia um tanto diversa. O procedimento principia por, ao invés de narrar a história de nível externo à ocorrência dos fatos, o faz de dentro da mesma. De antemão, a atitude contrapõe-se à investidura articulada pelos pares, e culmina por vincular o grau de saber do narrador (nominado "D. Casmurro" = Bentinho velho) ao grau de saber da personagem ("Bentinho") – ele mesmo – configurando-se em empenho narrativo estabelecido em 1ª. pessoa. Portanto, altera o nível de onde a voz é enunciada; personifica-a no plano enuncivo e, astutamente, a mantém em tempo posterior em relação aos acontecimentos que narra. Este, talvez, seja o centro nevrálgico da composição. Por vincular o narrador ao personagem – e à condição deste, narrar os acontecimentos – automaticamente risca-lhe da ação a possibilidade de conhecimento absoluto e prévio sobre o desdobramento dos fatos; instância da qual os outros dois narradores – por oniscientes – se isentam. No entanto, a perspicácia machadiana dispõe ao narrador a condição da velhice, criando, no enunciado, por

íntima convivência temporal e experiência que a idade lhe concebe, a ilusão de onisciência que as condições de voz relativas ao espaço/nível e pessoalidade lhes restringe. Ademais, e por isso, a fim de manter a verossimilhança interna, só lhe cabe focalizar Capitu segundo ponto de vista externo; ou seja, apesar de conviverem desde pequenos, só lhe é permitido acessá-la não por atributo do saber (como o fazem os respectivos narradores de *Bovary* e *Basílio*; por se constituírem oniscientes), mas tão somente conhecê-la por inferências às reações exteriores por ela protagonizadas. Tais disposições discursivas não conduzem, em absoluto, à menor possibilidade de certeza e/ou credibilidade a respeito dos desdobramentos consequenciais nos percursos enuncivos desse par de personagens (Bentinho/Capitu). Inclusive, especificam o paradoxo da impossibilidade em se determinar em concreto quem ocupa o espaço de protagonismo na referida narrativa. Este fator se evidencia determinante, pois elimina qualquer possibilidade de topografia maniqueísta, insurgindo-se de encontro à ordem convencional validada no período.

Enfim, a despeito da similaridade temática, o proceder retórico expõe em aberto o efeito de sentido que a narrativa apresenta: institui o "enigma de Capitu". Ao invés de mero reproduzir convenções tidas como verdades reais – pelo recurso discursivo do espírito irônico – as dispõem em completa suspeição. Em virtude deste oficio consciencial, fomenta o discutir crítico-reflexivo como maior amplitude e discernimento sobre os fundamentos que enovelam o problema, apenas tangenciado na atitude dos narradores que lhe precederam. Isto posto, retoma-se mirada.

O receptor olha para as páginas de *D. Casmurro* (1899) como quem observa antigas fotografias. Lá estão elas no lance de mirada e, incondicionalmente, dizem sim: projetam-se violentamente sobre os olhos ativados, dispondo-se a deixarem entrever no que veiculam de

rumores e reverberações. Então, o receptor entrega-se ao sabor que delas emana enquanto o que são: espaços moventes ficcionalizados, realidade ficcional; e, aos olhos, percorre cada espaço sígnico com a mesma ansiedade com que as imagens que elas emitem – e são capturadas – se lhe interpõem à realidade. Por se tratar de universo fictício, as imagens dele oriundas constituem-se em viva realidade, enquanto ficção-e-não. Por isso, acresce-se à validade daquele mundo paralelo e – pelo ver – servir-se de reconhecimento e reflexão. Assim, por processo epifânico, o receptor pré-vê, vê e pós-vê a própria condição.

Em piscar-de-olhos

Uma vez apresentadas as considerações de base para este recorte no universo machadiano, duas são as passagens eleitas a ganhar visibilidade ocular: "Olhos de ressaca", título dos capítulos XXXII e CXXIII.

Busca-se refletir sobre como se ambientalizam discursivamente e se constituem os jogos de olhares ali presentes; e, quem sabe, estabelecer uma relação possível entre eles. O esquema narrativo disposto pode ser sintetizado segundo estratégia discursiva em que o sujeito da enunciação (figurativizado D. Casmurro) coincide com a figura do personagem Bentinho, contando a própria história em condição de velhice. Portanto, mesmo narrando em tempo posterior – o que poderia lhe propiciar maior consciência e discernimento em relação aos fatos – a voz narrativa se coloca em posição de resguardo, vez que, participando ativamente deles, não ultrapassa os limites que o código linguístico lhe disponibiliza. Isto é, no tocante às modalizações, opta por estabelecer focalização onisciente sobre si e, em todo percurso discursivo, moldar-se à consciência do jovem

Bentinho; adotando sempre focalização externa sobre Capitu. Deste modo, o nível de saber do narrador se equaliza ao nível do saber relativo dele mesmo, enquanto personagem. Assim, como reflexo desta estratégia, erige-se o estatuto do "enigma de Capitu". Impede-se, pois, *incontinenti*, qualquer ou a mínima certeza sobre os fatos; limitados somente aos princípios de inferência, à despeito de todos os olhares em "olhos de ressaca".

De quando Bentinho se defronta/confronta com os olhos de Capitu.

Uma perplexidade de deslocamentos visuais em entrechoque ambienta o espaço enuncivo do "Capítulo XXXII – Olhos de ressaca" (Assis, 1997, v. I, p. 842-843). Os recursos de linguagem, embora busquem a todo momento encobrirem situações irônicas, pelos desmontes ambíguos, não dão conta de as deixarem à obscuridade de visualizações. Tanto no recorrer dos sentidos ("visão") quanto à recolha de verbo ("ver") que, de algum modo, dispõem-se a atualizar processos e desejos de conhecer ou certificar-se. Desta monta, direta ou indiretamente, o narrador machadiano abastece o estatuto personal de si (Bentinho) bem como o de Capitu.

Já no primeiro período do referido capítulo, a natureza discursiva praticada pela instância narrativa visa a encobrir-lhe sentido; no entanto, permite-lhe êxito: "Tudo era matéria às curiosidades de Capitu" (Assis, 1977, v. I, p. 842). Observa-se que a oração só se constitui por discurso; não veicula história. Trata-se, aparentemente, de mera repetição linguística de informações que encerram o capítulo antecedente: "*Tudo era matéria às curiosidades de Capitu*, mobílias antigas, alfaias velhas, costumes [...]" (Assis, 1977, v. I, p. 842, grifo nosso). Assim, dizer-sem-dizer; ou então, aparentemente, dizer-por-dizer (dada a simples repetição) culmina

por rasurar a falta de ensejo que instruiria a intenção, deixando que escape entre um termo e outro a razão de um riso irônico incontido na contenção. Deste modo, pelo aparente dizer sem causa, mais diz sobre o "ver" que os olhos de Capitu capturam. À atitude recursiva possibilita se entrever o exercício de completa atenção aos meandros em que a personagem está envolvida. E mais, paira no ar, por assim dizer, uma personalidade marcada por segurança e determinação. Pelo contrário, manifesta-se Bentinho, consolidado pelo olhar inseguro e impotente de si mesmo enquanto narrador (d. Casmurro) personificado na narrativa:

> [...] passados alguns dias do ajuste com o agregado, fui *ver* a minha amiga; eram dez horas da manhã (Assis, 1977, v. I, , p. 842, grifo nosso).
>
> – Não há nada, respondi; vim *ver* você antes que o padre Cabral chegue para a lição (Assis, 1977, v. I, p. 842, grifo nosso).
>
> Quer primeiro *ver* se mamãe tem a resolução feita... (Assis, 1977, p. 842, grifo nosso).
>
> Eu não sabia o que era oblígua, mas dissimulada sabia, e queria *ver* se se podiam chamar assim (Assis, 1977, v. I, p. 843, grifo nosso).

Aqui o recurso da repetição se mostra intensificado e, por isso, mais em evidência. Entretanto, a disposição aparentemente simplória de linguagem não diminui a validade do procedimento. Deixa às claras o espírito vacilante do jovem personagem: indiretamente no segundo excerto e diretamente nos demais. Portanto, olhos, olhares e coisas entre-confluem por sintagmas de mútuo desvendamento.

No plano do enunciado, Capitu está a pentear os cabelos. Bentinho vem visitá-la. Planeja fazer-lhe surpresa, mas se vê traído na intenção:

> Fui devagar, mas ou o pé ou *o espelho* traiu-me. Este pode ser que não fosse; era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, entre as duas janelas. Se não foi ele foi o pé. Um ou outro, a verdade é que, apenas entrei na sala, pente, cabelos, toda ela voou pelos ares, e só lhe ouvi uma pergunta:
>
> – Há alguma cousa *(sic)* (Assis, 1977, v. I, p. 842, grifo nosso).

A expressão que encerra a passagem oculta e confirma uma ativação visual que culmina por desqualificar a pretensão do outro, por intermédio de um elemento desvirtualizador. O jogo de sentidos – ricocheteando entre tato, audição e visão – preenche a espessura da cena sumariamente narrada; e desperta (paladar) ares (olfato) cinematográficos (visão). O enredamento é curto, embora perspicaz. A estreiteza discursiva dos sucessos, mais do que a dúvida, exponencializa os espaços visuais pela retórica de depositar – sobre o termo "espelho" – carência descritiva; fato não repercutido no tocante aos pés. Além da disfórica caracterização espacial do objeto em si – "espelhinho"; "pataca"; "mascate"; "tosco", "argolinha"; "latão" –, ainda o situa em espaço de ambiência de aparente desimportância ao entrepô-lo à voluptuosidade ampla (em abertura para fora) e eufórica luminosidade: "as duas janelas". Assim, o des-alentado objeto se vê disposto não entre duas janelas, mas, "entre as duas janelas" (grifo nosso). Observa-se, de novo, um jogo de contrariedades onde, – por paradoxal ironia –, o menor sobrepõe-se, em simultâneo, ao maior. Esta equação parece ter por finalidade construir o trajeto reverso que a intenção em projetar mirada sobre Capitu acaba por ser capturado pela investida do olhar dela para a própria imagem refletida pelo olhar do espelho que sobre ela reverte. Essa convulsão de buscas e

capturas auto-implicadas – Bentinho/espelho/Capitu – provoca-lhe o desnorteamento que lhe invade o espírito, preenche-lhe o corpo e culmina por projetar o enigma. O jogo de olhares, antecipa por discurso figurativizado, a efetiva possibilidade de enredar a trama romanesca.

Tal sorte discursiva implementa o sentido de que o olhar dela não se permite visualizar diretamente. Isto atinge tanto o personagem quanto o receptor de modo a despertar-lhes a elaboração de uma imagem projetada de Capitu segundo moldes específicos. Daí a carência suplicante em lhe tatear delineamento de convicção, em discurso direto: – Juro. *Deixe ver os olhos*, Capitu (Assis, 1977, v. I, p. 843, grifo nosso). A projeção desse dispositivo evidencia o estado interior de Bentinho, que se estende ao narrador, pela virtude seleta do discurso indireto, e se confirma:

> Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada". Eu não sabia o que era oblígua, mas dissimulada sabia [...] (Assis, v. I, 1977, p. 843, grifo nosso).

O entrechoque de olhares permanece e culmina por dar início à concretização de estigmas subliminares, vez que pela visão do personagem: "Capitu deixou-se fitar e examinar" (Assis, 1977, v. I, p. 843). Observa-se que a reduzida oração compõe-se de modo singular; qual seja, um nome próprio, na condição de sujeito da ação; e três verbos – deixar, fitar e examinar – que aliciam três qualidades de ações: permissão deliberada, acesso visual (atenção) e aguçamento implicado (percepção), produzindo no personagem efeito de sentido que lhe potencializaria circunstancialmente a natureza do "ver". À par, por razão de verossimilhança interna, o narrador inverte o foco, como a reverter sobre si o olhar do outro, materializando certeza como impressão do outro:

> [...] Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demorada contemplação creio que lhe deu outra idéia *(sic)* do meu intento; *imaginou* que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com *os meus olhos longos, constantes enfiados neles*, e a isto atribuo que *entrassem a ficar crescidos*, crescidos e sombrios, com tal expressão de ... (Assis, 1977, v. I, p. 843, grifos nossos).

O (in)esperado sentido que brota do jogo retórico de inversão revertida de olhares confere nitidez aos sortilégios que dali se desencadeiam. Antes do desfecho da cena, que ocorrerá no capítulo consecutivo ("O Penteado"), vem difusamente antecipado pelo dispositivo retórico que imprime sensualidade aos movimentos dispostos no texto. O uso de expressões como "olhos longos"; "enfiados neles"; "entrassem a ficar crescidos, crescidos", cumpre e hiperboliza o devido empenho. Prudente reter o recurso das reticências finais, a fim de, por ocultação, ainda mais aguçar o sentido da referida sistemática.

O conjunto retórico desta sequência emerge por encadeadas estratégias discursivas. À consciência de Bentinho, por intermédio de focalização externa – logo, restrita – só lhe capta pelas evidências aparentes – "[...] eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas." (Assis, 1977, v. I, p. 843). Observa-se que há disparidade entre os elementos conhecidos. "Cor" advém, exato, de registro capturado externamente; já "doçura" é substantivo que se qualifica no olhar por intermédio de emotiva captura interior. Entretanto, o que sugere ocorrer é o uso de qualidade só conferida por dada confabulação interna repercutida exteriormente na face da personagem a julgar – apenas sustentada pela crença, sem nenhuma segurança – conhecer.

O modelo imaginado novamente vem em virtude da atuação estratégica do narrador. Ele constrói para o receptor a ordem do entendimento. Pela utilização de discurso modalizado, sustenta a crença de que "a demora da contemplação [...] lhe deu outra idéia *(sic)* do meu intento". E prossegue, agora por intermédio de discurso modalizado, ironicamente, com espírito avaliativo: "[...] *imaginou* que era um pretexto para mirá-los mais de perto [...]" (Assis, 1977, v. I, p. 843, grifo nosso). Em suma, o desdobramento discursivo enfatiza um saber inclinado a partir de captura externa limitada aos olhos de Capitu; e, por des-sintonia, sustenta a aparente razão como verdadeira e justificada; conjuntura que confabula à própria condição e síntese:

> *Retórica dos namorados*, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu (Assis, 1977, v. I, p. 843, grifo nosso).

E reverbera convicto:

> Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? *Vá, de ressaca*" (Assis, 1977, v. I, p. 843, grifo nosso).

Novo desdobramento advém desta sequência narrativa. Refere-se à transmutação perceptiva que os olhos de Capitu promovem nos olhos de Bentinho. De início, neles, não detectara nada de extraordinário. Após o jogo retórico posto em curso, diverso estado toma vulto e o narrador sustenta – em discurso avaliativo – a razão de que:

> É o que me dá idéia *(sic)* daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira

> da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas, vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? (Assis, 1997, v. I, p. 843).

Por diversa vez detecta-se o ensejo retórico de revelar e encobrir. A expressão "feição nova", encerra definitivamente o recente movimento, relativizado pelo par oposto: "me dá idéia *(sic)*". Discursos que figurativizam o entrechocar-se contínuo de movências oculares.

No entre desses desdobramentos discursivos, a estratégia narrativa privilegia encobrir a natureza real dos olhares de Capitu, de modo que – ao receptor e ao jovem personagem – não é dado saber quais as reais intenções da moça, no decorrer do processo enuncivo. O jogo está deflagrado. Os olhos do receptor e do personagem marejam e a dúvida toma-lhes pulso – exterior e interiormente. Nesse sentido, o olhar do receptor – clínico ou ingênuo – se vê totalmente desarmado diante da potente artimanha[70]. Resta-lhe o exercício consciencial de a realidade do texto oportunizar vivências que abarcam – num só movimento – uma gama variada de ações de que o sujeito pode se valer para agir no mundo, por ética ou ausência dela, no moral ou dela carente, por felicitação ou desfalecimento, como experimenta Bentinho, na própria inconstância:

> Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe – para

70 Embora já tenha alertado: "Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição" (Assis, 1997, v. I, p. 841).

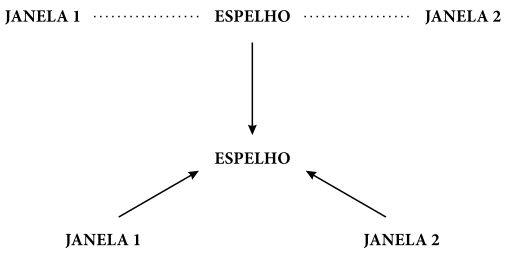
> dizer alguma coisa – que era capaz de os pentear, se quisesse (Assis, 1997, v. I, p. 843, grifos nossos).

Convém estender ainda um pouco mais a imaginação. A curiosidade recai sobre o exato assentamento de duas janelas; acesso para aberturas e liberdades:

> Fui devagar, mas ou o pé ou o *espelho* traiu-me. Este pode ser que não fosse; era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, *entre **as** duas janelas*. Se não foi ele foi o pé. Um ou outro, a verdade é que, apenas entrei na sala, pente, cabelos, toda ela voou pelos ares [...] (Assis, 1977, v. I, p. 842, grifo nosso).

"Entre as duas janelas" – olhos do espírito – um pequeno e irrisório elemento espectral. Faísca que Bentinho visualiza e não captura; o vértice de um triângulo linearmente projetado, ao mesmo tempo, confronto e equilíbrio entre os extremos: a irônica natureza do discurso em movimento:

Figura 11: Espelho



Fonte: Elaborado pelo autor

E o narrador encerra o capítulo; distinta (do início do mesmo)

e exatamente com toda explosão paradoxal que o verbo "ver" assume na partição:

> Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe – para dizer alguma cousa – que era capaz de os pentear, se quisesse.
>
> – Você?
>
> – Eu mesmo.
>
> – Vai embaraçar-me o cabelo todo, isso sim.
>
> – Se embaraçar, você desembaraça depois.
>
> – Vamos ver (Assis, 1997, v. I, p. 843, grifo nosso).

De quando Bentinho experimenta a leitura da possível dor no olhar de Capitu.

Como breve relance de olhos, o capítulo "CXXIII – Olhos de ressaca" (Assis, 1997, v. I, p. 927) é curto – exatos dois parágrafos e não mais de 15 linhas –, assumindo tom de aparente decisão: "Enfim, [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 927). A brevidade da cena é função de o narrador destrinchá-la sob a pena da economia: poucas palavras, muitos suspiros, exagero de suspensões, silêncios corrosivos rompidos por laivos de desmoronamentos exteriores. Tudo sumariamente apresentado. Este recurso atina-se menos ao clima disfórico da separaçãoo – vez que focaliza o momento exato de fecho do caixão de Escobar –, e mais ao estrondo interior que o personagem/narrador vivencia. Sobre si, ou sobre o que lhe encobre a alma naquele instantâneo, diverso à comoção geral diante do

passamento, profere em discurso avaliativo: "As minhas (lágrimas) secaram logo" (Assis, 1997, v. I, p. 927), permitindo e impondo franqueza à razão que realmente lhe domina o sentimento. Em suma, e esta parece ser a estratégia para ampliar ainda mais o caráter de instabilidade interior que lhe orienta o raciocínio e as ações; de si, nada especifica por palavras. O trabalho a que se dedica é de natureza exterior: tudo observa e registra conforme a determinação obstinada que lhe corrói por dentro. Parece reviver o corpo a quem primeiro roeu-lhe "as frias carnes"; e, vivo – embora desgastado – destila análise e mantém suspeição às respectivas conclusões. Martiriza-lhe a dúvida. Assim, à despeito de tamanho jogo de olhares, embora a brevidade da cena sumarizada, olha e não sabe se vê; nem se é visto.

Vale observar que o capítulo inicia muito antes da própria narração. Por um lado, tanto pelo explícito registro que lhe encabeça o disparo – "Enfim," – quanto pelos silenciamentos que decorrem do ponto de avanço rumo à materialização narrada. Deste modo, destaca-se que em nenhum momento o narrador referenda qualquer registro indicativo de duração da cena; nenhum dêitico, a não ser o termo "hora" subsequente ao qual dispara a narração: "Enfim, chegou a hora [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 927). Nesse sentido, no plano da história o tempo decorre no andamento corrente e ligeiro do desfecho da trama. Por diverso lado, a qualidade expressiva na breve matéria narrada parece se originar de outra que a precede. Portanto, a carga de explosão incontida na referida cena, em provável, advém de potência anterior – a qual o narrador omite – a fim de consubstanciá-la para eclodir contundentemente no definitivo instante: "Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida" (Assis, 1997, v. I, p. 927). Assim, por recurso paralípsico[71], a presença lhe confere substância apenas pelo status de duração; por conseguinte, imensurável. Com a atitude discursiva, cria-se a potência de um hiato retórico. Um abismo entre

71 Ver G. Genette, *O discurso da narrativa (1985)*. Ou C. Reis & A. C. Lopes, *Dicionário de narratologia 2007*.

espaço anterior e outro posterior. Espaço e tempo, nessa perspectiva, adquirem fortaleza na própria diluição de ambos. Entre um e outro, o espírito perturbado de Bentinho encuba-se na/da dúvida. Só então o arranque último em desfecho definitivo para quem deixa o corpo (Escobar afoga-se no mar); e, apenas o início da paixão[72] em quem permanece (Bentinho afoga-se na dúvida).

É chegada a hora da encomendação e do enterro de Escobar. O capítulo se engendra aos moldes de cena cinematográfica. A câmera – situada nos olhos do personagem-narrador – se desloca por movimentos ambíguos. Isto é, o trânsito vem marcado pelo jogo dissimulativo. Aparentando deslocamento exterior sereno, isento, equilibrado (olhar apolíneo) – pela opção em apenas descrever de modo sistemático, sem sobressaltos, o que as lentes/olhos objetivam – culmina por, revelar-se, em decorrência da paralípse antecedente, o instinto que lhe anima as ações. Aos moldes de vermes-roedores, permite-se entrever a obstinação convulsiva, corruptora, cáustica (dionisíaca), lançada do interior do personagem para dentro da cena.

O olhar do narrador atenta para todos os lances. Nada parece lhe escapar. Entretanto, a captura dos olhares e movências regulam-se aos limites impostos pela focalização externa de que se vale para lhe sustentar o possível entendimento. Nesses termos, o receptor cientiza-se não só do desespero de Sancha ao se despedir do marido, como dos olhares de todos os presentes, mirando a dramática cena. Tomados de tamanho consternamento, entregam-se à intenção dos próprios olhares, deixando-os à captura dos de Bentinho. Como não há, em específico neste caso, revolver dos olhares em direção ao olhar de Bentinho, ainda mais se oculta em revelar o que lhe toma o espírito; consolidando-se, em suspeita firmeza, como único juiz de si e de terceiros:

72 Termo utilizado em justaposição: tanto no sentido profano quanto no religioso.

> Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, *parecia* vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifo nosso).

A retórica da construção irônica toma pulso desde então. Observa-se que quatro são as fases que entram em sintonia nesta sequência. A primeira – "Sancha quis [...] mulheres todas" – de natureza periférica aos propósitos do narrador, vem construída em discurso avaliativo, sobre o qual não se possibilita nada além de ser o que de fato registra. A segunda, intimamente centralizada, por sua vez erige-se sob estatuto discursivo modalizado, recurso que só confere discernimento por inferência: "Só Capitu [...] *parecia* vencer-se a si mesma". E culmina por período que, embalado pelos antecessores, estabelece a própria ânsia de ambiguidade, vez que à atitude da amiga – "Consolava a outra, queria arrancá-la dali" – possibilita, ironicamente, dois sentidos divergentes. O primeiro, verter fortaleza sobre o verbo "consolar"; o segundo, diametralmente oposto, objetar peso sobre o verbo "arrancar". Observa-se ainda a potência sonora distorsiva entre os verbos. O primeiro, constrói-se por associação de fonemas brandos e aveludados com predomínio de vogais intimizadas por oclusões (côn/sô/lá/va) e em equilíbrio (ô – ô) (á – a), pendendo ao recolhimento, ao afago, ao acolhimento. O segundo, em disposição oposta – registrado por sonoridade abrasiva, ríspida (á/rrân/cá/la), utilizando apenas uma vogal em titubeante crescência; e associado ao dêitico de mesma configuração (dá/lí) – dispõe ao período toda intemperança duvidosa que inculca a visão/conhecimento da instância que narra a cena, tanto pelo empenho verbal quanto visual. A terceira fase, novamente em discurso avaliativo, fecha a sequência preparatória, volvendo sobre si mesmo

– "A confusão era geral" – por repercutir a convulsão das trajetórias oculares a fim de arar terreno obtuso e abrir espaço para a derradeira fase do trecho em análise. Uma vez preparada, a quarta fase implica o cerne da investida: "No meio dela, Capitu olhou [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 927). Pela estratégia discursiva, somente agora o narrador focaliza os olhos de Capitu, cujo olhar dele (Bentinho]) escapa, por Capitu – neste exato instantâneo – projetá-lo diretamente sobre o corpo do falecido. Como o narrador personagem não o tem em regresso, o que recebe, molda-se às próprias vicissitudes que lhe animam o espírito a ponto de registrar em discurso avaliativo:

> Capitu olhou alguns instantes para o cadáver *tão fixa, tão apaixonadamente fixa*, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas [...] (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifo nosso).

Nesta condição, o olhar de Capitu sugere aos olhos do narrador personagem certeza oposta à definição que José Dias havia lhe destinado – "olhos de cigana oblíqua e dissimulada" (Assis, 1997, v. I, p. 843), crendo-o em estado de verdadeira e iluminada manifestação. O evento se concebe, pois o narrador faz o tempo durar, utilizando-se de recurso retórico de linguagem em crescendo, ao repetir o modo como o olhar dela atinge a ausência do olhar do outro – "tão fixa, tão apaixonadamente fixa". O uso do advérbio, "apaixonadamente", incrementa e sustenta aquilo que o narrador quer e busca acreditar; ainda mais superlativizado em eco pelos registros do advérbio "tão"; acrescidos, também em duplo, da conjuntura que lhe qualifica: "fixa"/"fixa". Todavia, apesar de se constituir por meio de discurso avaliativo, dele não consegue desagregar o espírito de modalizado. As reticências finais sugerem esta observação reflexiva. Nota-se também que se apresenta uma aparente desconexão interna entre os termos referendados – "apaixonadamente"/"poucas"/"caladas"

– e as ações/reações respectivas. Deste modo, a sugestão ambígua concretiza potência no final do primeiro parágrafo da encenação narrativa.

Para criar efeito de objetividade e contraste em relação à esposa, o narrador relata que, na oportunidade, ele mesmo, na condição de personagem, recupera-se rapidamente – "As minhas (lágrimas) cessaram logo" (Assis, 1997, v. I, p. 927). Entretanto, o jogo de ambiguidades não lhe sai do projeto narrativo:

> Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala (Assis, 1997, v. I, p. 927).

E, nitidamente, conduz o discurso para terreno pantanoso. Infere que Capitu espreita, e desconfiada à percepção externa, em atitude contra-denunciativa, dispara mirada que o narrador qualifica por furtiva. Com a mesma rapidez que arremessa o olhar, em simultâneo, evidencia – para si – suposta prova de um suposto crime ao inferir que Capitu esconde atrás dos gestos. Sugere se afastar para poder acolher-lhe as atitudes com maior propriedade. O discurso torna-se ainda mais sumário. Os olhos passeiam pela cena, revelando atitudes incompletas: "enxugou-as depressa", "olhando a furto". O desenrolar do evento como que se especifica, envolvendo apenas um olhar que demanda encontro. Para isso, o narrador faz evaporar toda possibilidade de imagem e/ou objeto; tudo se retira, se apaga na projeção: viúva, ataúde, cadáver, amigos, veloriantes, paredes, teto, piso. O espaço desespacializa-se no tempo do olhar presente. Resta, então, Capitu; e o enredo do olhar de Bentinho tramado no turbilhão discursivo de sensações em afogamento.

A desenvoltura visual ao objetivar encontro em Capitu, ainda por um instante, enubla-se por ambiguidade; pois, por intermédio de discurso modalizado, captura: "o cadáver (Escobar) *parece* que

a (Capitu) retinha também" (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifo nosso); modulação que vem a desqualificar a sequência discursiva, agora em tom avaliativo:

> Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (Assis, 1997, v. I, p. 927).

E encerra a passagem. Para tanto, o narrador – inconstante por controverso – recupera o sentido que confere a "olhos de ressaca", evidenciado no capítulo homônimo anterior. A diferença é que lá, os olhos dele é que se viram tragados para o fundo enigmático dos de Capitu, "oblíquos e dissimulados". Aqui, aos "olhos de ressaca", o narrador destina desdobramento homólogo, na medida em que, agora, são os olhos dele a julgar os dela tragados – como os dele, anteriormente pelo olhar inerte e inexistente do cadáver em reflexo ao "saber"/inferir que os dela esplendem sobre o morto. Então, como anteriormente Bentinho fracassara na captura, julga que Capitu repete o mesmo destino. E crê, no idealizado fracasso de Capitu – ironicamente constituído por impulso romântico –, uma confissão surda e apaixonada em virtude da dor pela perda agora contraída. Por ambos os lados – qual sejam, o uso insustentável e paradoxal do discurso avaliativo e o tratamento passadista muito caro aos desenlaces afins ao romantismo – lima sobremaneira a talha da ambiguidade impregnada aos destacados segmentos: o trânsito da casmurra ironia em sentido e movimento.

Entre olhos e a voz

A segunda ocorrência de capítulo com mesma denominação

("Capítulo CXXIII – Olhos de ressaca"), intercala-se entre o antecessor "O enterro", e o sucessor "O discurso".

No antecedente, o narrador dá a conhecer:

> Como eu houvesse resolvido falar no cemitério, escrevi algumas linhas e mostrei-as em casa a José Dias, que as achou realmente dignas do morto e de mim. [...]; no Flamengo espalhou a notícia. Alguns conhecidos vieram interrogar-me:
>
> – Então, vamos ouvi-lo?
>
> – Quatro palavras.
>
> Poucas mais seriam (Assis, 1997, v. I, p. 926).

E no posterior:

> [...] as orelhas atentas, e, ao cabo de alguns instantes de total silêncio, um sussurro vago, algumas vozes interrogativas, sinais, e alguém, José Dias, que me dizia ao ouvido:
>
> – Então, fale.
>
> Era o discurso. Queriam o discurso. Tinham jus ao discurso anunciado (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifos nossos).

Como visto no capítulo de entremeio, os olhares de arremesso entre Capitu e o nulo do cadáver sugerem corroer o narrador desde dentro, a ponto de, depois – diante da plateia em expectativa – obrigar-se a eufemizar a revolta incontida. Redobra-se o silêncio, corrompido pelo sussurro ao ouvido. Observe-se que neste ponto, o narrador impõe ao discurso uma quase oculta transgressão. Como em grande parte de outras ocorrências, ao mudar do discurso indireto

para o direto, inscreve-o, naturalmente, em linha subsequente. O que parece transgredir com a natural disposição é o fato de que, ao fazê-lo, em simultâneo, demarca-se o espaço entre a "fala" – o que lhe é próprio: símbolo de interioridade –, e o discurso preparado ("Era o discurso. Queriam o discurso"): manifestação para a exterioridade. Pela interpenetração abstraída destas duas conjunturas, em discurso indireto, revela:

> Maquinalmente, meti a mão no bolso, saquei o papel e li-o aos trambolhões, não todo, nem seguido, nem claro; a voz parecia-me entrar em vez de sair, as mãos tremiam-me (Assis, 1997, v. I, p. 927).

Observa-se recorrência a dada retórica de desconexão entre uma situação e outra. De um lado a ação transcorre maquinalmente; de outro, enviesa-se em descontrole. Na comunhão entre o exercício vocal – "a voz parecia-me entrar em vez de sair" – e, em virtude do conteúdo escrito, "...as mãos tremiam-me" (-lhe). As mesmas mãos que se predispuseram – no passado distante – a pentear, sem qualquer qualificação, as madeixas de Capitu. De certo modo, aquela cena já havia projetado antecipadamente esta. Outro segmento acomoda por conjunção os dois momentos. O ponto de interligamento confere-se no tocante aos pés. No primeiro, "Capítulo XXXII – Olhos de ressaca", registra o narrador machadiano:

> *Mas o pé* ou o espelho traiu-me [...]. Se não foi ele, *foi o pé*. Um ou outro, a verdade é que, apenas entrei na sala, pente, cabelo, toda ela voou pelos ares, e só lhe ouvi esta pergunta:
>
> – Há alguma cousa *(sic)*? (Assis, 1997, v. I, p. 842, grifos nossos).

Neste, "Capítulo CXXIV – O discurso", profere:

> Descido o cadáver à cova, trouxeram a cal e a pá; sabes disto, terás ido a mais de um enterro, mas o que não sabes nem podem saber nenhum dos teus amigos, leitor, ou qualquer outro estranho, *é a crise que me tomou quando vi todos os olhos em mim, os pés quietos*, [...] (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifo nosso).

O que os aproxima, mais do que a recorrência, por repetição do termo "pés", é a relação de oposição em que se veem dispostos. Lá: agitados/sobressaltados; aqui: "quietos". De modo que à pergunta " – Há alguma cousa *(sic)*?", em discurso direto; vem, intemporalmente antecipada, em discurso indireto: o estabelecimento de uma "crise" ao se deparar com "[...] *todos os olhos em mim* (diverso dos olhares a ele não destinados no capítulo imediatamente anterior), os pés quietos, as orelhas atentas [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifo nosso). Crise que, em situação homóloga, no diálogo do capítulo XXXII, vem negada: "– Não há nada, respondi; [...]"; sem que a solução tenha sido conferida: "– José Dias ainda não falou? (inquire Capitu)/ – Parece que não. / – Mas então quando fala? / – Disse-me que hoje ou amanhã pretende tocar no assunto; não vai logo de pancada, falará assim por alto e por longe, um toque. Depois, entrará na matéria. Quer primeiro ver se mamãe tem a resolução feita [...]" (Assis, 1997, v. I, p. 842).

Deste fértil conluio de antecipações, os pés trazem os olhos – os ouvidos, os sentidos – que projetados em direção ao personagem iluminam o desconforto que lhe toma o espírito; e juntos convidam o receptor à reflexão:

> [...] sabes disto, terás ido a mais de um enterro, mas o que não sabes nem podem saber nenhum dos teus amigos, leitor, ou qualquer outro estranho, é a crise que me tomou [...] (Assis, 1997, v. I, p. 927).

Tomado pelo estatuto de crise, o fraquejar das mãos sugere se impregnar na voz que custa a sair. O som se destina para dentro. Quer-e-não-quer se manifestar, adquirindo, como os olhos, ares de ressaca. Isto ocorre pois, em verdade, o narrador personagem trava um embate consigo mesmo. Experimenta o conflito de ter que conviver com tamanha dúvida entre crer-e-não-crer no par que lhe é (foi) tão caro: Escobar e Capitu. Então, prova de dor duplamente lancinante: a de conviver com ela, e a de ter que escondê-la dos demais:

> Não era só a emoção nova que me fazia assim, era o próprio texto, as memórias do amigo, as saudades confessadas, os louvores à pessoa e aos seus méritos; *tudo isto que eu era obrigado a dizer e dizia mal. Ao mesmo tempo, temendo que me adivinhassem a verdade, forcejava por escondê-la bem* (Assis, 1997, v. I, p. 927, grifo nosso).

Enfim, por serem sempre focalizados, os olhos de Capitu vêm para frisar o esquema narrativo implantado pelo narrador machadiano. São eles que agem como a vaga que, além de transtornar os do personagem narrador, como que tragam os do receptor, envolvendo-os num turbilhão de ideias e suposição que culminam por gerar, talvez, o maior enigma deste exercício literário.

Dessa maneira, o jogo de olhares entre Bentinho/Capitu, operados por "Casmurro", recupera de modo vigoroso o caráter de incompletude que aos olhares se destina. Diante do sucesso, o receptor fica assim, a olhar para tudo e – quando cai em si – percebe que olha para nada. Toda certeza se dilui diante dos olhos que – atônitos – procuram terreno firme e ancoragem. E não o encontram. Neste momento cientiza-se da transitoriedade da própria existência. E se enxerga entregue às vicissitudes da realidade que lhe é possível conferir e experimentar: o homem e ele mesmo, diante da razão de si.

ULTERIOR

Uma vez disposta à lume, a discussão apresentada permite entrever um exercício consciente de manipulação do signo verbal que confere ao escritor brasileiro a excelência de que desfruta no cenário das letras universais. O trabalho de instaurar um narrador com tamanha diversidade e disposições retóricas, aliado ao fato de lhe acercar de um espírito mordaz e, em simultâneo, benevolente, faz desta figura-de-palavras a própria natureza poiésica da auto-determinação fundante do escritor. O gênio e o respectivo atributo fundidos em uma personalidade em que, embora não se confundam, mesclam-se na unidade inerente à verdade plural da criação estética.

Nesse sentido, verter luz sobre o manifesto humano que impregna o discurso de Machado de Assis converge para o que há de mais privilegiado na natureza nossa: a esperança e a capacidade em revolver à potência de explosão; em amplo performar reconstrutivo de nós mesmos.

Este parece se constituir no empenho valorativo posto em andamento por meio da recepção do conjunto da obra que se dispõe a chegar aos nossos – ainda vacilantes – olhares. Como espelho, convida-nos ao reencontro com as nossas vicissitudes; mas não somente. Espelha-nos também o inverso: a crença e o sabor da perseverança e da auto-lapidação. Em suma, desnuda a cru a travessia que, caso interesse trilhar, encontra-se logo ali: em nós mesmos.

Por fim – como lâmina –, sugere se manifestar o paradoxo do constructo irônico no discurso vivencial de Machado: o pessimismo é a benevolência.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo.* São Paulo: José Olympio, 1945.

ANDRADE, C. D. de. *Alguma poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. I e II, 1997.

ASSIS, Machado de. "O ideal do crítico". In: *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1997

ASSIS, Machado de. "Instinto de nacionalidade". In: *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BALZAC, H. *A mulher de trinta anos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197 - 221.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória* – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3ª.ed.; São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo. "A máscara e a fenda". In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2ª. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

CAEIRO, Alberto. "*Poemas inconjuntos*". In: Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. 10ª. ed. Lisboa: Ática, 1993.

CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: *O olhar.* Org. A. Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHKLOVSKI, v. "A arte como procedimento". In: *TL – Os Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

COUTINHO, A. "Ensaio crítico - Machado de Assis na literatura brasileira", *in Obra completa*, 1997, v. 1, p. 23 - 63.

ELIOT, T.S. *The sacred wood*. Estados Unidos, 1920.

FACIOLI, v. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

FILHO, Barreto. "O romancista". In: *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. I, 1997.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3ª. ed., Lisboa: Veja Universidade, 1985.

GENETTE, Gerard. *Figuras II.* São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J.- *Dicionário de Semiótica*. Trad. vários, 9a. ed., São Paulo: Cultrix, 1979.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

JAKOBSON, Roman. "Do Realismo Artístico". In: *T. L. — Formalistas Russos*, P. Alegre: Globo, 1971, p.119-127.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo. Perspectiva, 2005.

MATOS, Mário. "Machado de Assis, contador de histórias". In: *Machado de Assis - Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. II, 1997.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Pujol, Alfredo. *Machado de Assis*, 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

REIS, C. & LOPES, A.C.M. *Dicionário de narratologia*. 7ª. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

SCIACCA, Michele F. *Silêncio e palavra*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/UFRGS, 1967.

TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: *TL – Os Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

VALERY, Paul. "Introdução ao método de Leonardo da Vinci". In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VIANNA, Carla Cristiane M. "Cadernos do IL". Porto Alegre, no. 43, dezembro de 2011, p. 283-294. http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/.

Vv.AA. *Bíblia sagrada*. Edição Pastoral. São Paulo: Ed. Paulus, 1991.

Obras Gerais

Abbagnano, Nicola. *História da Filosofia*. Trad. António R. Rosa e António B. Coelho, Lisboa: Presença, v. 8, 1970.

AUERBACH, E. *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva 1971.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, v.N.F.). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.* Tradução [do francês] de Michel Laude e Yara Fratechi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979.

BARBOSA, João Alexandre. "A modernidade do Romance". In: *O Livro do Seminário* – ensaios, Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, São Paulo: LR Editores, 1982.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*, São Paulo: Iluminuras/Sec. Est. da Cultura, 1990.

BARTHES, Roland. *Novos Ensaios Críticos/O grau Zero da Escritura*. Trad. Heloysa de L. Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, 2a. ed., São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos, 7a. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein 4a. ed., São Paulo: Cultrix, 1975.

BENVENISTE, Émile. "O Aparelho Formal da Enunciação". In: *Problemas de Lingüística Geral II*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri, Campinas: Pontes: Ed. da UNICAMP, 1991, p. 81-90.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BREMOND, C.- "A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CANDIDO, Antonio et. all. *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, Alfredo L. Coelho. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981

CINTRA, Ismael A. - "Marcas Lingüísticas do Narrador". In: Alfa, SP, 25:49-56,1981.

CINTRA, Ismael A. - "Dois Aspectos do Foco Narrativo (Retórica e Ideologia). In: Rev. de Letras, SP, 21:5-12, 1981.

CINTRA, Ismael A. - "Teorias Representativas sobre o Foco Narrativo - Uma Questão de Ponto de Vista". In: Rev. Stylos n. 52, UNESP - IBILCE, SJRP, 1981.

CORONADO, Guillermo de La Cruz. "Teoria do Conto". In: *Estudos Anglo-Hispânicos*. SJRP, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de SJRP-SP, nos. 2-3, 1969/70, p. 15-45.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Trad. Norma B. Tasca, Coimbra: Almedina, 1979.

DAICHES, David. *Posições da Crítica em Face da Literatura*. Trad. Thomas N. Neto, Rio de Janeiro: Acadêmica, direitos adq., 1967.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUFRENE, Michael. *O Poético*. P. Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Obra Aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

FIORIN, José Luiz. E*lementos de Análise do Discurso*. São Paulo: EDUSP, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. António R. Rosa, Lisboa: Portugália/Martins Fontes, 1966, direções 2, (Coleção Problemas).

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 4a. ed, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1976.

GOLDMAN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, Biblioteca Tempo Universitário 5.

ISER, Wolgang. "Problemas da Teoria da Literatura Atual". In: LIMA, Luis C.. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v. 2, 1983.

ISER, Wolgang. "Os Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional". In: LIMA, Luis C.. T*eoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, v. 2, 1983.

JAKOBSON, Roman. "Lingüística e Poética". In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1978.

JAKOBSON, Roman. "A Dominante". In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves. v. 2, 1983.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1976.

LYONS, John. *Introdução à lingüística teórica*. São Paulo: Cia Editora Nacional/Ed. USP, 1979.

MAINGUENEAU, D. "Duplicidade enunciativa". In: *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAY, Rollo. *A coragem de criar.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*, 19a. ed., Petrópolis: Vozes, 1993.

MENDILOW, A. A.. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.

NETO, José Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. "Reflexões sobre o moderno Romance Brasileiro". In: *O Livro do Seminário - Ensaios*. Vários, Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, São Paulo: LR Ed., 1982, p. 44-69.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia". In: *As Flores na Escrivaninha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o Romance moderno". In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TREVIZAN, Armindo. *Como apreciar a arte - do saber ao sabor: uma síntese possível*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

Obras sobre O Espaço Literário

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BOLLNOW, Otto F.. *O homem e o espaço*. Curitiba: UFPR, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOURNEUF, Roland. "L'Organisation de l'espace dans le roman". *Études Littéraires*, v. 3, no. 1, 1970, p. 77-94. Disponível em: http://id.erudit.org/iderudit/500113ar.

BRANDÃO, Luis Alberto. "Espaços literários e sua expansões". *Revista Aletria*, 2007, v. 15. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra – natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANK, Joseph. "A forma especial na literatura moderna". Trad. Fábio Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 225-241, jun/ago, 2003.

FILHO, Ozíris Borges. *Espaço & Literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

FILHO, Ozíris B. & BARBOSA, Sidney (org). *Poéticas do espaço literário*. São Paulo: Claraluz, 2009.

GAMA-KHALIL, M. "O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários". *Revista Anpoll,* v. 1, n. 28 (2010). Disponível em: http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166.

GENETTE, G. "La littératues et l'espace". In *Figures II*. Paris: Seil, 1969.

GENETTE, G. "Espaço e Linguagem". In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

LACEY, Hugh M. *A linguagem do espaço e do tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção – o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ROSSONI, Igor. *Transfiguração poética do espaço em Guimarães Rosa e Manoel de Barros*. Feira de Santana: EDUEFS, 2016.

ROSSONI, Igor. "Osman Lins: o espaço presente da poesia-ausente no discurso de 'O Vitral'". In: *O espaço literário em Osman Lins*. São Paulo: Todas as Musas, 2017

ROSSONI, Igor. "A transformação do espaço discursivo em António Gedeão: da delimitação referencial da ciência à singularização vital da arte". In: *Revista Millenium – Journal of Education, Thecnologies, and Health*, Portugal, 2015.

ROSSONI, Igor. "Autonomia e subversão: o espaço discursivo no conto de Vergílio Ferreira". In: *O espaço literário na obra de Vergílio Ferreira*. São Paulo: Todas as Musas, 2016.

ROSSONI, Igor. "Lidia Jorge e a quadrimensionalidade do espaço em 'Perfume". In: *O espaço literário na obra de Lidia Jorge.* Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: EDUSP, 2014.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2008.

TALLY Jr, Robert. *Spatiality*. London/New York: Routledge, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: EDUEL, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

Obras sobre Ironia

ARANTES, Paulo E. "Origens do espírito de contradição organizado". *Manuscrito*. Campinas: UNICAMP, 1985, p. 37-70.

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). "Artimanhas da ironia". *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol.11, no. 13. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de Minas Gerais, 1991.

HELENA, Lúcia. "A contra-ideologia da seriedade", *Tempo Brasileiro 62*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980, p. 71-88.

HUTCHEON, L*inda. Uma teoria da paródia. Ensinamentos das formas de arte no século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia*. Petropolis: Vozes, 1991.

MAÇÃS, Delmira. "Ironia e depreciação na língua portuguesa: a propósito da obra *Estilística da ironia*", Revista Portuguesa de Filologia, XIV, t. I e II. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1966, p. 13-127.

MIZZAU, Marina. *L'ironia: la contradizione consentita*. Milano: Feltritenelli, 1984.

PAIVA, M.H.N. *Contribuição para uma estilística da ironia. Lisboa*: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

WRIGHT, Andrew. "Irony and fiction", *Journal of Aesthetics and Art Criticism XII*, 1953, p. 111-118.

Obras sobre Machado de Assis

AMORIM, Celso. "Uma obra em movimento". In: *A obra de Machado de Assis*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006.

ANDRADE, Mário de. "Contos e contistas". In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

ATHAIDE, Austregésilo de. "Religião e política na obra de Machado de Assis". *Revista Brasileira*, no. 17. Rio de Janeiro, 1946.

ATHAIDE, Tristão de. *A evolução do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1958.

BARBIERI, Ivo. "O lapso ou uma psicoterapia de humor". In: JOBIN, J. L. (org). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2000.

CADWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, A. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTELO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1969.

DIXON, Paul B. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

MELLO, K. R. "Machado de Assis leitor de si mesmo: um estudo a respeito da reescrita de alguns contos machadianos". Dissertação de Mestrado. UNESP/Assis, 2007.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920. 3ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL: 1973.

NASSER, S.M.G. da C. "O leitor dos contos de Machado de Assis". Dissertação de Mestrado. UNESP/Araraquara, 2009.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Pujol, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências*. São Paulo: IMESP, 2007.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIBEIRO, Luis Felipe. "Machado de Assis: um contista desconhecido". In: Machado de Assis em linha. Revista eletrônica da Casa de Rui Barbosa (http://www.machadodeassis.net), v. 1, junho de 2008.

SILVEIRA, D. M. da. *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: UNICAMP, 2011.

Dicionários

BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Antônio P. de Carvalho, São Paulo: Herder, 1962.

CIRLOT, Jean-E. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: Moraes, 1984.

DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Public. D. Quixote, 1972.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. vários, 9a. ed., São Paulo: Cultrix, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, 2a. ed., São Paulo: Cultrix, 1978.